DK
DO

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/dieostasiatische00gros_0

DIE OSTASIATISCHE TUSCHMALEREI

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND VI

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

DIE OSTASIATISCHE TUSCHMALEREI

VON

ERNST GROSSE

MIT 160 TAFELN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1922

MEINER FRAU

I.

Es ist keine Willkür, die Tuschmalerei von der übrigen ostasiatischen Malerei zu sondern; denn sie ist wirklich eine Kunst eigener Art, nicht bloß weil sie auf das Hauptmittel der gewöhnlichen Malerei, auf die Farbe, verzichtet, sondern mehr noch weil sie ihr beschränktes Material in einem eigenen Geiste verwendet. Manchen Ostasiaten gilt die Tuschmalerei als der höchste Gipfel ihrer ganzen Kunst; sie ist jedenfalls nicht der zugänglichste. Selbst in ihrer Heimat ist sie niemals volkstümlich gewesen. Gerade in ihrer besten Zeit und Form war sie eine esoterische Kunst, die innerhalb eines verhältnismäßig kleinen Kreises gepflegt und genossen wurde. Und dieser Kreis hat sich seitdem eher verengert als erweitert. Schon der nüchterne, realistische und utilitaristische Konfuzianismus, der unter den Mandschu-Kaisern das chinesische und unter den Tokugawa-Shogunen das japanische Geistesleben beherrschte, ist der mystischen Stimmung, welche die Lebensluft der alten Tuschmalerei war, nicht günstig gewesen, und vollends seitdem der Einstrom europäischer Wissenschaft und Industrie das ostasiatische Leben in eine andere Bahn und in ein anderes Tempo gerissen hat, finden nur noch wenige die Muße und die Lust, sich in die stille Tiefe dieser Kunst zu versenken. Wenn trotzdem auch heute noch viele sie als die edelste Art ihrer Malerei rühmen, so wird sich kein Kenner des modernen ostasiatischen Wesens darüber täuschen lassen, daß an dieser Schätzung der Respekt vor einer alten Bildungstradition mehr Teil hat als eine lebendige Liebe zur Tuschmalerei.

Man darf kaum erwarten, daß diese Kunst, die nichts weniger sucht als weite und laute Wirkung, in der Fremde mehr Freunde finden sollte als in ihrer Heimat. In Europa fehlen dafür auch fast alle Bedingungen. Die Schönheit jedes ostasiatischen Kunstwerkes leidet in europäischen Räumen; aber keines verliert in der fremden Umgebung mehr als das Tuschbild, das, für die Einsamkeit und die Dämmerung des Tokonoma bestimmt, in der Helle und Fülle unserer Zimmer so wenig zur Geltung kommt, wie ein stiller vornehmer Mensch in einer lärmenden Schenke. Allerdings würde sich bei einigem guten Willen, besonders in Museen, ein besserer Rahmen herstellen lassen; aber nicht so leicht sind die geistigen Bedingungen zu schaffen, die für die rechte Wirkung solcher

Bilder noch wichtiger sind. Dem Europäer fehlt die Erziehung des Auges, deren man für den Genuß, ja schon für die Wahrnehmung der eigentümlichen Reize der ostasiatischen Tuschtechnik bedarf, und vor allem besitzt er nur selten die seelische Verfassung und Stimmung, der sich der Gehalt ihrer Formen erschließt. Diese sind ihm in der Regel zunächst beinahe ebenso rätselhaft wie chinesische Schriftzeichen, und während sich der Sinn der Schriftzeichen erlernen und in unserer Sprache ausdrücken läßt, ist der Geist der ostasiatischen Mystik, der in den Gebilden der Tuschmalerei lebt, nach der Überzeugung der Eingeweihten nicht lehrbar und am wenigsten in Worte zu fassen. Er bleibt denn auch den meisten so fremd, daß sie nicht einmal ahnen, wie wenig sie ihn begreifen. Ich fürchte in der Tat, daß die Begeisterung für die alte ostasiatische Tuschkunst, die sich im modernen Europa zu regen beginnt, in manchen Fällen einem Mißverständnisse entspringt. Solche Mißverständnisse sind an und für sich freilich kein Unglück; denn sie haben sich in der Kunstgeschichte schon öfters als angenehm und fruchtbar erwiesen. Wer den Mut hat, die Tuschbilder der Ostasiaten resolut als das zu nehmen und zu genießen, was sie seiner unbefangenen Auffassung scheinen, — etwa als „flotte impressionistische Skizzen“ —, der hat sicherlich auch das Recht dazu. Nur wird die Wirkung, die er verspürt, aller Wahrscheinlichkeit nach recht verschieden sein von der, welche die Maler wollten und ihre Geistesverwandten fühlen. Wer den Wunsch hat, diese ostasiatische Kunst auf ihre Weise zu genießen, muß es sich etwas mehr Mühe kosten lassen. Er muß zunächst lernen, sie mit ostasiatischen Augen zu sehen, — zu sehen im eigentlichen Sinne. Denn nicht einmal das in den Bildern unmittelbar Gegebene, nicht einmal ihre sinnliche Oberfläche, vermag der ungeübte Europäer richtig aufzufassen. Sehen ist ja kein passives Aufnehmen aller sichtbaren Elemente ohne Unterschied, sondern ein aktives Auswählen und Graduieren. Um ein Kunstwerk so sehen zu können, wie es nach dem Willen des Künstlers gesehen werden soll, muß man wissen, welchen Wert dieser auf die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmittel gelegt hat. In einem ostasiatischen Tuschbilde hat z. B. die Linie eine ganz andere und viel größere Bedeutung als in irgendeinem Werke der europäischen Graphik, und sie erfordert deshalb von dem Beschauer ein ganz anderes Maß von apperzeptiver Betonung. Ein Europäer, der ein solches Bild auf europäische Art ansieht, gleicht einem Manne, der sich ein in einer ihm unbekannten Sprache geschriebenes Gedicht vorliest und dabei die fremden Worte nach dem

Schema seiner eigenen Sprache intoniert und akzentuiert: — er bekommt auf diese Weise einen Klangeindruck, der kaum eine Ähnlichkeit mit dem hat, welchen der Dichter beabsichtigte. — Allein die Wahrnehmung genügt überhaupt nicht, um den Gehalt eines Kunstwerkes auszuschöpfen. Was wir unmittelbar wahrnehmen, ist gleichsam nur die Notenschrift der Melodie, die erst durch uns zur Musik werden muß. Dies gilt vor allem von der ostasiatischen Tuschmalerei, die, viel weniger redselig als die europäische Kunst, mehr andeutet als ausspricht und von dem Beschauer mindestens ebenso viel fordert wie sie ihm gibt. Was der Maler unserer Wahrnehmung bietet, muß, um zu seiner rechten Wirkung zu gelangen, von uns durch Vorstellungen ergänzt werden, welche denen entsprechen, die in dem Künstler wirksam gewesen sind. Ohne eine Kenntnis des Kulturbodens und des Gedankenkreises, dem die ostasiatischen Tuschbilder entwachsen sind, verfällt man auf Schritt und Tritt in wunderliche Irrtümer. Der Drache z. B., der so oft erscheint, wird von dem Europäer, der ihn nur aus den Sagen seiner Heimat kennt, natürlich für ein unheimliches und verderbliches Ungeheuer angesehen. Für den Ostasiaten aber ist der Drache „der Genius der Kraft und der Güte. Er ist der Geist des Wandels, der Geist des Lebens selbst." (Okakura, The Awakening of Japan, p. 77.) Und mit dem Tiger gepaart, dien er in der alten Tuschmalerei „zur Darstellung der beherrschenden Kräfte, welche unsere irdischen Unterscheidungen und Begrenzungen niederbrechen und Erde und Himmel zusammenschmelzen, der Kräfte, durch die sich die Mystiker im Zustande ihrer Versenkung befähigt glaubten, die Sterne aus dem Himmel herabzureißen und die Berge in den Himmel emporzuheben." (Anesaki, Buddhist Art in its Relation to Buddhist Ideals, p. 58.) — Jedem, der sich ein wenig in der Tuschmalerei umgeschaut hat, ist sicherlich schon ein seltsames Menschenpaar begegnet, zwei in Lumpen gekleidete Bursche mit wirren Haaren und grinsenden Gesichtern, von denen der eine auf eine leere Papierrolle deutet, der andere einen Besen führt. Der Europäer hält sie für blödsinnige Bettler. Es sind Han-Shan und Shi-Tê (japanisch: Kanzan und Jittoku), keine Narren, sondern Männer, welche die Weisheit besitzen, vor der alle irdische Klugheit Torheit ist. Die Rolle in der Hand des Han-Shan ist das Buch der Natur, in dem mehr Erkenntnis zu finden ist als in allen geschriebenen und gedruckten Werken, und der Besen des Shi-Tê fegt die Seele rein von dem Staube des Kummers und der Sorge. Han-Shan verkörpert das theoretische, Shi-Tê das praktische Grundprinzip der ostasiatischen Mystik. — In

den Landschaften, welche die Tuschmalerei mit Vorliebe darstellt, fehlt selten ein Wasserfall. Vermutlich werden wenige ahnen, daß dieser nicht bloß ein malerisches Naturmotiv, sondern auch ein philosophisches Symbol ist, nämlich „das Sinnbild des ewigen Flusses aller Dinge, der Welt, in welcher die Elemente unaufhörlich wechseln, während die Form die gleiche bleibt." (Anesaki, p. 52.) — Indessen selbst ein gelehrter Sinologe, der die symbolische Bedeutung aller einzelnen Motive kennt, braucht deshalb auch noch nicht einen Hauch von dem Geiste solcher Bilder zu spüren. Das wahre Geheimnis dieser Kunst liegt in einer Tiefe, in die keine Gelehrsamkeit hinabreicht, — in der mystischen Stimmung und Anschauung ihrer Schöpfer. Die alte Tuschmalerei ist in der Tat der künstlerische Ausdruck der ostasiatischen Mystik, besonders des Zenismus, der aus einer Verschmelzung taoistischer und buddhistischer Elemente hervorgegangen ist, und ihr wirkliches Verständnis ist darum nur für den möglich, der zu diesem ihrem Lebensquelle gedrungen ist und selbst aus ihm getrunken hat. Den Pfad zu dem heiligen Brunnen aber lehrt keine Schrift. Die Zenmänner selbst haben Worte für gänzlich unzulänglich gehalten, ihre „Wahrheit" zu fassen, und eben deshalb haben sie versucht, sie in Bildern auszudrücken. Man hat mit Recht gesagt, daß diese Bilder das Wesen des Zenismus besser erklären als die Lehre des Zenismus die Bilder. — Es scheint also, daß es das klügste wäre, zu schweigen und die Bilder allein reden zu lassen. Wirklich wird man auch das Tiefste und Beste, das sie zu sagen haben, nur von ihnen selbst erfahren. Alle Erklärungen vermögen nicht mehr als die Richtung zu zeigen, in welcher der Standpunkt liegt, den jeder nur mit eigener Kraft erreichen kann. Und, wie ein Zenspruch mahnt, „wer die Schönheit des Mondes schauen will, darf seinen Blick nicht an den weisenden Finger heften".

II.

Man kann in der ostasiatischen Malerei wie in jeder Kunst eine objektive und eine subjektive Richtung unterscheiden. Das Hauptziel der ersten ist die Darstellung äußerer Objekte; das Grundmotiv der zweiten der Ausdruck von Gefühlen und Gedanken. Beide haben von der Tuschtechnik Gebrauch gemacht, aber in verschiedenem Maße und in verschiedener Art. Während die Tuschmalerei in der objektiven Schule nur eine verhältnismäßig kleine, erst spät

durch äußere Umstände hervorgerufene Spezialität bildet, ist sie für die subjektive Richtung von Anfang an die hauptsächliche und eigentümliche Form; sie ist mit dieser so wesentlich verbunden, daß man fast sagen kann, Tuschmalerei und subjektive Malerei seien in Ostasien identisch.

Die objektive Malerei ist sicherlich die ältere; sie hat die Grundzüge des ostasiatischen graphischen Stiles geschaffen, welche die später geborene subjektive Kunst von ihr übernommen hat. Diese ist als eine selbständige Art erst unter der T'angdynastie aufgetreten, obwohl sie von einzelnen schon früher geübt sein mag. Wer die Tuschmalerei erfunden hat, wissen wir nicht; aber es ist gewiß, daß sie von Männern der Zensekte ausgebildet worden ist. Die subjektive Tuschmalerei, die in China bis in die Mingzeit gelebt und in Japan in der Ashikagazeit geblüht hat, ist jedenfalls durchaus erfüllt von dem Geiste des Zenismus. Ihre ganze Eigenart in Wahl und Gestaltung ihrer Motive und ihrer Technik hat sich aus diesem Kerne entwickelt.

Der Zenismus, der von dem Inder Bodhidharma in China eingeführt worden ist, erscheint in der späteren Form, die wir allein kennen, als ein auf taoistischen Stamm gepfropfter Buddhismus. Die Verschmelzung der beiden Elemente ist durch ihre innere Verwandtschaft begünstigt worden; die Anschauungen und Ideale des Taoismus und des Buddhismus sind einander so ähnlich, daß unter den Chinesen der Glaube entstehen konnte, der Buddhismus sei nichts anderes als die nach Indien verpflanzte Lehre des Lao-tse. Wie der Jünger des Lao-tse das Bücherwissen und das Zeremoniell verachtet, auf die der konfuzianische Schriftgelehrte so großes Gewicht legt, so wendet sich der Zenist von der theologischen Scholastik und dem Ritualwesen der übrigen buddhistischen Sekten ab: — alles das ist überflüssig und zur Seligkeit nichts nütze. Die erlösende Erkenntnis kann weder aus Büchern erlernt noch durch vorgeschriebene Handlungen erlangt werden. Jeder muß sie für sich selbst suchen und er findet sie nur in sich selbst. In der tiefsten Versenkung, im Zen-na (Sanskrit: Dhyâna-Kontemplation) geht ihm die höchste Erleuchtung auf. Um die Seele für den Empfang der Wahrheit zu bereiten, muß sie nicht bloß von allen sinnlichen Eindrücken gereinigt werden, sondern auch von allen Gefühlen und Gedanken, die an irdischen Dingen hängen, von Denken und Wissen, von Verlangen und Fürchten. „Erreicht den allerhöchsten Grad der Leere"; sagt Lao-tse, „wahret die Unerschütterlichkeit euerer Stille und Ruhe!" Erst wenn der Geist in reinster Klarheit eigenen Lichtes strahlt, offenbart sich sein innerstes Wesen.

Es ist das, was die Taoisten Tao, die Zenisten Buddha nennen, das Seiende im Gegensatze zum Erscheinenden, das Ewige im Gegensatze zum Zeitlichen, das Ur- und Grundprinzip unseres Selbst und der Welt. „Das Herz ist Buddha. Wer nach außen blickt, ist ein gewöhnlicher Mensch. Wer nach innen schaut, ist Buddha. In Wahrheit ist der Mensch Buddha." „Um Buddha zu werden, braucht der Geist nur von allen Leidenschaften frei zu werden, von Liebe und Haß, von Begierde, Freude und Furcht. Wer Gutes oder Böses will oder tut, verläßt sein Herz und verliert sich in der sichtbaren, greifbaren Welt. (D. h. er verliert seine innere Freiheit und gerät in die Knechtschaft äußerer Dinge.) Er verstrickt sich in die Kette der Wiedergeburten, in Unruhe und Qual. Der rechte Weg liegt im Geiste, ist der Geist selbst. Die Quelle der Erkenntnis ist der reine, klare, sich selbst erleuchtende Geist. Der Weg, den alle Buddha gelehrt haben, ist kein anderer als dieser. Laßt den Geist nichts tuen, nichts beachten, nichts erstreben, nichts behalten; das ist Buddha. Dann macht es keinen Unterschied mehr, ob man noch in der Welt lebt oder schon in das Nirwâna eingegangen ist. Dann werden menschliche Natur, Geist, Buddha und seine Lehre eines und dasselbe." (Edkins, Chinese Buddhism, p. 163, nach dem Twan-tsi-sin-yau, einem zenistischen Buche aus der T'angperiode.) „Was ist Buddha? — Ein reiner und ruhiger Geist. Was ist das Gesetz? — Ein klarer und erleuchteter Geist. Was ist Tao? — Freiheit von Hindernissen und wahre Erleuchtung" (Edkins, p. 164, nach Lin-Tsi, einem Patriarchen der Zensekte.) — Allen solchen Aussprüchen mangelt freilich begriffliche Klarheit, aber dieser Mangel ist unvermeidlich. Der Inhalt der höchsten Erkenntnis kann eben nicht begriffen und beschrieben, sondern nur erlebt werden. Und auch der Zustand, in dem sie erlebt wird, — das Zen — läßt sich nicht mit Worten schildern. Man kann höchstens soviel sagen, daß es sich dabei nicht um eine philosophische Reflexion, überhaupt nicht um Denken im gewöhnlichen Sinne handelt, sondern um ein inneres Schauen, eine unmittelbare intuitive Gewißheit, welche die ganze Seele erfüllt. — In dieser mystischen Erleuchtung aber erhellt sich zugleich mit dem Wesen des Selbst auch das Wesen der Welt. Denn Beide sind Eines. Alle Erscheinungen bedeuten gleich viel und gleich wenig; als Formen sind sie sämtlich gleich nichtig und vergänglich, das Wesen, das sich in ihrer Mannigfaltigkeit verbirgt und offenbart, ist immer dasselbe: — Buddha. „In Wahrheit gibt es keinen Unterschied von Formen und Farben, keinen Gegensatz von Objekt und Subjekt, nur eine und dieselbe Ewigkeit." (Anesaki, p. 50,

nach dem Zazen Yôjin Ki des Keizan, 1268—1325.) Wer die Höhe dieser Erkenntnis erreicht hat, „schaut auf das Treiben der Menschen nieder wie auf ein bewegliches Miniaturbild. Ihn kümmert es nicht, ob die Felder fruchtbar sind, wer in der Arbeit und im Kampfe verliert oder gewinnt. Sein Geist, der die unzerstörbare Ruhe im tiefen Herzen der Natur gewahrt, sieht alle Bewegung und Veränderung der Dinge nur wie ein leichtes Spiel auf ihrer Oberfläche. In der Welt werden viele geboren und viele sterben; die Jahreszeiten und die Jahre rollen vorüber; Blätter grünen und welken; Blumen erblühen und verwehen. Laß sie kommen und gehen, er schaut ihnen in kühler Fassung zu. Er folgt nur dem Schauspiele des ruhigen Flusses dieses beständigen Wechsels, oder vielmehr sein Blick richtet sich auf die ewige Ruhe, die er durch und unter allem Wandel erkennt. Für ihn liegt die Schönheit und Erhabenheit des Wasserfalles in dem Ganzen seiner Erscheinung, nicht in der Bewegung der einzelnen Tropfen und Blasen. Die Welt, wie er sie schaut, gleicht einer Landschaft von Sesshû, ohne blendende Farbe und lebhafte Bewegung. Durch seinen Geist strömen alle Erscheinungen in den stillen Abgrund des Ozeans, in dem es weder Wellen noch Strudel gibt, wo sich das Einzelne in der unendlichen Weite und Dauer der Welt verliert.“ (Anesaki, p. 51, 52.) — Die befreiende Erkenntnis, nach welcher der Zenmann strebt, ist keineswegs leicht zu erreichen. Im Zen darf sich der Geist nicht versinken lassen, sondern er muß sich emporarbeiten. Dazu ist nicht nur intellektuelle Fähigkeit erforderlich, sondern vor allem Kraft des Charakters. Nur ein gestählter Charakter, eine durchaus in sich gefestigte, unabhängige Persönlichkeit vermag die unzerstörbare Ruhe, die Gleichgültigkeit gegen Glück und Unglück zu erringen, welche die Bedingung jener Erkenntnis ist. Der Zenmann muß im Treiben der Welt stehen wie ein Fels im Meere, der dem Schwalle der Wogen unerschütterlich trotzt. Deshalb legt der Zenismus den größten Wert auf die Ausbildung und Festigung des Charakters, auf die Entwickelung starker, selbstherrlicher Persönlichkeit. Soweit von einer Erziehung zum Zen geredet werden kann, besteht sie in der Erziehung des Charakters. Die Erkenntnis dagegen wird nicht gelehrt und läßt sich nicht lehren. „Das Tao, von dem man reden kann, ist nicht das Tao“, zu diesem Worte des Lao-tse bekennt sich auch die Zengemeinde. Jeder muß die Erkenntnis mit eigener Kraft suchen und auf eigene Weise erleben. Lange und breite Erörterungen über die Wahrheit sind nicht nur überflüssig sondern schädlich, weil sie die selbständige Tätigkeit des Jüngers, auf die alles ankommt,

lähmen und hindern. Deshalb redet man nur in kurzen, dunklen Andeutungen, in rätselhaften Paradoxen, die den Hörer nicht befriedigen, sondern reizen und anstacheln. Oftmals aber scheint man auf Worte überhaupt verzichtet und statt ihrer Bilder verwendet zu haben, Bilder, die ebenfalls weniger erkennen als ahnen ließen, die dem Auge weniger gaben als sie von dem Geiste forderten. Vielleicht ist dies der Ursprung der Tuschmalerei. Freilich brauchten solche Bilder, bei denen der mystische Sinn der Darstellung die Hauptsache war, keine wirkliche Kunstwerke zu sein. Trotzdem werden viele auch einen künstlerischen Reiz besessen haben. Denn unter den schreibegewandten Ostasiaten ist auch der Nichtmaler fast immer bis zu einem gewissen Grade ein graphischer Künstler, und er wird deshalb ebenso wenig eine ganz unästhetische Zeichnung hervorbringen wie ein häßliches Schriftzeichen. Außerdem scheint das zeichnerische Talent unter den Chinesen und den Japanern häufiger zu sein als unter den Europäern. Indessen die meisten und die besten zenistischen Tuschbilder sind sicherlich nicht zu solchem praktischen Zwecke gemalt worden. Sie sollten nicht als Lehrmittel dienen, sondern sie sind nichts anderes als freier künstlerischer Ausdruck der Gefühle und Anschauungen, welche die Seele des Malers erfüllten, — keine Lektionen, sondern Selbstbekenntnisse. Darum haben sie auch einen höheren künstlerischen Wert als die meisten Bilder jener ersten Art; denn die malerische Form der spontanen Selbstaussprache ist natürlich im allgemeinen nur von malerisch Begabten gewählt worden. Unter diesen zenistischen Tuschmalern sind in der Tat nicht wenige der größten Künstler, welche der Osten hervorgebracht hat. Allerdings haben sie selbst sich nicht als eigentliche Künstler gefühlt, d. h. sie haben ihre Werke nicht für ein weiteres, rein ästhetisch interessiertes Publikum geschaffen, sondern nur für sich selbst und etwa für einige gleichgesinnte Freunde. Sie schmückten die Räume ihrer Klöster wie Fra Angelico die Zellen seiner Brudermönche in San Marco, sie malten wohl auch ein Bild für das Chanoyuzimmer eines zenistisch gestimmten Laien, aber der Beifall der profanen Menge war ihnen mindestens gleichgültig. Die Zenkunst hat sich den Leuten niemals aufgedrängt und sich auch nicht jedem, der zu ihr kam, preisgegeben. Bodhidharma, der mit dem Gesichte gegen eine Mauer gewendet sitzt und den Fragenden keine Antwort gibt, ist das Sinnbild nicht nur für die Philosophie sondern auch für die Kunst der Sekte, die er gegründet hat. Den Zenmeistern war ihre Kunst jedenfalls vor allem eine persönliche Angelegenheit. Mochten sie für sich allein oder für andere malen,

zuerst handelte es sich für sie immer um den Ausdruck ihres eigenen inneren Wesens und Lebens. Die Kunst des Zenismus ist durchaus subjektiv. Freilich nicht etwa subjektiv in dem Sinne moderner europäischer Kunst; denn sie hat, wenigstens in ihrer guten Zeit, nie nach eigenwilligem Ausdrucke besonders „originaler Persönlichkeit" gestrebt. Die Subjektivität der Zenbilder ist vielmehr eine unpersönliche, überindividuelle. Das, was wir unsere Persönlichkeit nennen, ist ja für den ostasiatischen Mystiker, für den Taoisten wie für den Zenisten, nur Schein. Er mißt ihr bei sich selbst ebensowenig Wirklichkeit und Wert zu wie bei anderen. Was er zum Ausdrucke bringen will, ist die Seele, die tiefer und wesenhafter ist als die phänomenale Persönlichkeit, das Tao oder, zenistisch gesprochen, das Buddhatum, das in jedem Menschen und in allen Dingen existiert und eigentlich allein existiert. Dies hindert allerdings nicht, daß die Werke jedes einzelnen Zenmalers auch im gewöhnlichen europäischen Sinne persönlich wirken; aber dieser persönliche Charakter ist von dem Maler keineswegs gewollt, er ist vielmehr nur die unbeabsichtigte und unvermeidliche Ausprägung der physischen Persönlichkeit, die der Mystiker so gut wie jeder andere Mensch besitzt und die bei den großen Zenmeistern sogar in besonders starker und eigentümlicher Ausbildung vorhanden war. Wenn der Zenmaler bei seinem Schaffen überhaupt an seine irdische Persönlichkeit gedacht hat, so ist er vielleicht mehr bemüht gewesen, sie zu unterdrücken als sie auszudrücken und auffallend hervorzuheben; er hatte nach allem, was wir von ihm wissen, nicht den Ehrgeiz, der den modernen europäischen Künstler plagt, neu und einzig zu erscheinen, sondern er war eher bestrebt, so zu malen wie andere vor ihm gemalt hatten. Das Wahrscheinlichste ist, daß ihm „Originalität" herzlich gleichgültig war. Originalitätssucht entspringt im Grunde immer der Rücksicht auf ein Publikum, dem man imponieren will, und diese Rücksicht war gerade der einsiedlerischen Kunst des Zenismus gänzlich fremd.

III.

Aus dem subjektiven Wesen der älteren Tuschmalerei läßt sich sowohl die Wahl ihrer Stoffe wie die Art ihrer Behandlung erklären.

Für die objektive Kunst, die ihre Hauptaufgabe in der Darstellung äußerer Gegenstände sieht, ist in Ostasien wie überall das vornehmste Objekt der Mensch, weil der Mensch den Menschen natürlich vor allen anderen Dingen

interessiert. Daß er in der alten objektiven Malerei der Chinesen die Hauptrolle spielte, wird durch die in großer Zahl überlieferten Benennungen und Beschreibungen der Bilder zur Genüge bezeugt, und in der gleichartigen Kunst der Japaner tritt er uns ebenfalls durchaus als vorherrschende Figur entgegen. Für den Taoisten und den Zenisten dagegen ist der Mensch nur eine Erscheinung unter unzähligen anderen Erscheinungen, ebenso vergänglich, ebenso nichtig, ebenso illusorisch wie alle übrigen. Das wahre Wesen der Welt offenbart sich in dem Menschen nicht mehr und nicht weniger als in dem Tiere und in der Pflanze. „Gräser, Bäume, Länder, die Erde, alle sollen Buddha werden", sagt ein zenistischer Spruch, den Lafcadio Hearn auf einem japanischen Grabsteine fand. Demgemäß steht der Mensch in der vom mystischen Geiste beseelten Kunst nicht wie in der objektiven im Vordergrunde, er tritt im Gegenteile so weit zurück, daß man fast den Eindruck erhält, als ob diese Maler seine Darstellung so viel wie möglich vermieden hätten, weil sie die menschliche Form als eine besonders fesselnde und hemmende Illusion empfanden. Jedenfalls hat ein ähnliches Gefühl sie zum Verzichte auf die Darstellung von Frauen bewogen. Das weibliche Geschlecht ist in dieser Mönchskunst nur durch Kwannon, die buddhistische Verkörperung der Gnade und des Mitleids, vertreten. — Die objektive Malerei zeigt die Menschen in ihrer persönlichen Eigenart, mit ihren individuellen Zügen, Kleidern und Waffen; eine ihrer Hauptaufgaben ist von Alters her das Bildnis gewesen. In der subjektiven Tuschmalerei sind wirkliche Bildnisse überaus selten. Das Bild des Dharma, das man so oft sieht, ist sicherlich, wie schon seine sehr mannigfaltigen Variationen beweisen, kein getreues Porträt des Gründers der Zensekte, obwohl ihm letzten Endes ein solches zu Grunde liegen mag, sondern die Idealdarstellung eines vollkommenen Zenmannes. Und ebenso sind fast alle übrigen Gestalten, welche diese Kunst geschaffen hat, ihre Mönche, Einsiedler, Heilige, Bodhisatva und Buddha nicht etwa reale Persönlichkeiten, sondern ideale Typen, Verkörperungen taoistischer und buddhistischer Ideen. — Die objektiven Maler freuen sich an dem bunten Schauspiele des menschlichen Lebens, an dem Treiben in den Häusern und auf den Straßen, an der Arbeit der Handwerker und der Bauern, an den Vergnügungen des Volkes und den prunkenden Festen der Vornehmen, an den feierlichen Zeremonien der Priester und dem wilden Gewühle der kämpfenden Krieger. Dem zenistischen Maler ist alles dies an und für sich völlig gleichgültig; er wählt sich aus der ganzen Fülle nur solche Szenen, die sich zur

Veranschaulichung einer religiösen oder philosophischen Wahrheit eignen. Wenn er z. B. zwei Hirtenknaben darstellt, von denen der eine einen widerspenstigen Büffel zu bändigen sucht, während der andere Flöte spielend auf dem Rücken eines ruhenden oder gemächlich schreitenden Stieres sitzt, so will er damit keineswegs Bilder aus dem Hirtenleben geben, sondern eine Lehre ausdrücken. Der Hirtenknabe ist die erkennende Seele, die mit den tierischen Leidenschaften ihres Körpers ringt und auf dem bezwungenen Tiere in Ruhe sich dem Genusse der Harmonie des Alls hingibt. Übrigens findet man derartige bewegte Szenen auf den Tuschbildern verhältnismäßig selten, ruhende Einzelfiguren herrschen bei weitem vor.

Tiere sind von der subjektiven Malerei wohl ebenso häufig dargestellt worden wie von der objektiven; aber in der Wahl der Arten zeigt sich ein charakteristischer Unterschied. Den objektiv gerichteten Maler interessieren in erster Linie diejenigen, die in irgendeiner realen Beziehung zum Menschen stehen, also die Haus- und Jagdtiere, sodann solche, die ihm durch Schönheit oder Fremdartigkeit auffallen. Die subjektive Kunst dagegen beschränkt sich fast durchgehends auf Tiere, die entweder schon von Alters her Träger einer symbolischen Bedeutung sind oder sich nach der Ansicht des Malers zu dieser Funktion eignen. Es ist höchst bezeichnend, daß die Tiergestalt, die auf den alten chinesischen und japanischen Tuschbildern am öftesten erscheint, kein Geschöpf der Natur, sondern der Phantasie ist, nämlich der Drache, das Symbol des Wandels, des Lebens, im besonderen das Symbol der zeugenden himmlischen Kraft. Auch der Tiger, der ihm als Sinnbild der irdischen Kraft gegenübergestellt wird, ist, wie seine Form deutlich erkennen läßt, der Mehrzahl dieser Künstler nicht aus der Wirklichkeit bekannt gewesen. Es kam ihnen eben viel weniger auf die Form als auf ihre Bedeutung an. In demselben symbolischen Sinne sind ihre sämtlichen Tierdarstellungen aufzufassen, gleichviel ob sie aus der Phantasie oder aus der Natur geschöpft sind. Der Löwe, der auf den Tuschbildern nur noch eine entfernte Ähnlichkeit mit seinem Urbilde besitzt, galt schon in Indien als das Symbol der siegreichen Erkenntnis und der Majestät des vollendeten Buddha; der Kranich, der die Einsamkeit liebt, ist das Sinnbild des selbstgenügsamen Weisen; Adler und Falke entsprechen dem streitbaren Typus des Zenmannes, der besonders von dem japanischen Bushi der Kamakura- und Ashikagazeit ausgebildet worden ist; der Gibbon, der mit seinem langen Arme nach dem Spiegelbilde des Mondes im Wasser

greift, in dem Wahne den Mond selbst zu erfassen, veranschaulicht den törichten Sinn, der den Schein für das Wesen hält, während sein Weibchen, das ein Junges an die Brust drückt, die aufopfernde Liebe bedeutet; der Karpfen, der sich gegen die Wucht eines Wasserfalles aufwärts schnellt, mahnt den Strebenden, jedes Hindernis mutig zu überwinden. Freilich ist uns die Tiersymbolik der alten Tuschmalerei noch lange nicht ganz verständlich. Wir wissen z. B. nicht einmal, was der Star und die Wildgans bedeuten, die beinahe von jedem Meister mehrfach gemalt worden sind. Der schweigsame Zenismus war eben wenig geneigt, die Lösung seiner Bilderrätsel zu publizieren.

Auch die Pflanzendarstellungen bergen solchen Sinn. Die Kiefer bedeutet starke und zähe Lebenskraft, auch Treue, eine beschneite Kiefer unverwelkte Frische im Alter. Der Bambus ist das Bild der Tugend, Treue und Beständigkeit, die blühende Ume, die chinesische Pflaume, das der seelischen Zartheit und Reinheit. Der Lotos, die heilige Pflanze des Buddhismus, der seine strahlenden Blüten aus dem Schlamme des Sumpfes erhebt, ist das Symbol der Befreiung der Seele durch die erlösende Erkenntnis. Wenn wir auch auf diesem Gebiete einstweilen nicht imstande sind, den Sinn jedes einzelnen Motivs zu entziffern, so dürfen wir daraus gewiß nicht schließen, daß er nicht vorhanden sei. Daß die poetische, philosophische und religiöse Bedeutung bei der Auswahl der Pflanzen für die Tuschmaler durchaus maßgebend gewesen ist, geht schon aus der auffallenden Bevorzugung gewisser Arten hervor, die sich aus rein künstlerischen Gründen nicht wohl erklären läßt. Nicht minder charakteristisch für den Geist dieser Kunst als ihre Vorliebe für einzelne Formen ist ihre Gleichgültigkeit gegen andere. Von der reichen Pracht der herrlichen ostasiatischen Blütenpflanzen, welche die Lieblinge der objektiven Maler sind, sieht man auf den Tuschbildern nur wenig. Selbst die Paeonie und das Chrysanthemum werden selten dargestellt. Und wie bezeichnend ist es, daß nicht ein einziger japanischer Tuschmeister die Kirschblüte, das Wappen des nationalen Rittertumes, gemalt hat! Außer der Ume ist die einzige Pflanze, die ihre unscheinbaren Blüten häufig auf den alten Tuschbildern zeigt, die Ran, eine chinesische Grasorchidee, auch sie wahrscheinlich dank einer symbolischen Bedeutung. Natürlich soll nicht behauptet werden, daß die subjektiven Künstler Tiere und Pflanzen einzig und allein wegen solcher Assoziationen dargestellt hätten. In den meisten Fällen hat ohne Zweifel die Freude an der sinnlichen Form nicht geringen Teil gehabt. In die Kraft der Kiefer und die Anmut des Bambus ist jeder Ostasiate

verliebt, ob er dabei an ihre Bedeutung denkt oder nicht. Und ebensowenig beruht, wie wir später sehen werden, die Wirkung derartiger Bilder ausschließlich oder auch nur hauptsächlich auf ihrem symbolischen Werte.

Der Hauptgegenstand der Tuschmalerei ist die Landschaft, welche die objektive Schule bis dahin entweder nur nebenbei, als Hintergrund für ihre Figuren oder kartenartig behandelt hatte. Erst die Tuschmeister haben eine selbständige künstlerische Landschaftsmalerei geschaffen und sie zugleich zu der höchsten Blüte gebracht, die sie im Osten überhaupt erlebt hat. Fast alle großen Künstler der subjektiven Richtung sind in erster Linie Landschafter gewesen. Der Zenismus hat die Liebe zur Landschaft sowohl von seinen taoistischen wie von seinen buddhistischen Vorfahren geerbt. Die Jünger des Lao-tse hatten immer am liebsten in der tiefen stillen Einsamkeit des Gebirges gelebt, abgeschieden von den Menschen, in inniger Gemeinschaft mit der Natur: — der taoistische Heilige, der Sennin, d. h. Bergmensch, tritt in den Legenden stets als Einsiedler auf. Und gleichermaßen war den Buddhisten die Freude am Leben in der freien Natur von Anfang an eigen gewesen. „Die herzerfreuenden Stätten mit Kareribüschen bekränzt, die lieblichen, da Elefanten ihre Stimmen erheben, die Felsen machen mich fröhlich", sagt einer ihrer alten Dichter. „Wo der Regen rauscht, die lieblichen Stätten, die Berge, wo Weise wandeln, wo Pfauenruf ertönt, die Felsen machen mich fröhlich. Dort ist gut sein für mich, den Freund der Versenkung, der dem Heil entgegenringt." (Oldenberg, Buddha, VI. Auflage, p. 416; aus Theragâthâ.) Diese Naturfreude lebte in den Zenmännern, welche den Geist des Taoismus und des Buddhismus in sich vereinten, besonders stark. In China und Japan haben sie ihre Klöster und Einsiedeleien mit Vorliebe in schönen Gebirgsgegenden gebaut, und wo es der Umgebung ihrer Niederlassungen an natürlichen Reizen fehlte, wie in großen Städten, haben sie den Mangel durch die Anlage von Gärten ersetzt. Wer die zenistischen Klöster des Ostens sieht, findet es natürlich, daß sie Heimstätten der Landschaftskunst gewesen sind. Gerade deshalb aber ist er überrascht, wenn er gewahrt, daß die Landschaften, welche die Bewohner dieser Klöster gemalt haben, ganz andere sind als die, welche sie in ihrer Umgebung gesehen haben. Im Gegensatze zu den Darstellungen der objektiven Art, die in der Regel bestimmte wirkliche Lokalitäten mehr oder weniger realistisch nachbilden, sind die Landschaften der Tuschmaler ideale Kompositionen. Dies tritt am auffallendsten und am befremdlichsten bei den Japanern hervor. Sie, denen ihre

Heimat eine unerschöpfliche Fülle der verlockendsten und dankbarsten Motive bot, haben fast ausschließlich chinesische Landschaften gemalt, und zwar Landschaften, welche die meisten nicht aus der chinesischen Natur, sondern nur aus der chinesischen Kunst gekannt haben. Und ihre chinesischen Vorbilder selbst waren keine Darstellungen wirklicher Gegenden, sondern wiederum ideale Kompositionen von Elementen, die allerdings mit guter Beobachtung aus der realen Natur geholt sind. Wenn man dem Prinzipe dieser Kompositionen nachforscht, stößt man auf die zweite Wurzel der subjektiven Landschaftskunst: die zenistischen Tuschmaler haben die Landschaft nicht nur aus Liebe zu ihrer Schönheit bevorzugt, sondern vielleicht mehr noch, weil sie in den verschiedenen Elementen und Formen der Landschaften die besten Mittel für den künstlerischen Ausdruck ihrer Weltanschauung und ihres Weltgefühls sahen. Auch hier kam es den alten Tuschmalern weniger auf die Erscheinung als auf ihre Bedeutung an. Ihre Landschaften sollen nicht sowohl Abbilder der sinnlichen Schönheit einzelner Gegenden sein, wie Sinnbilder der ganzen Welt in ihrer wesenhaften Harmonie. — Die chinesisch-japanische Bezeichnung für Landschaft ist Sansui, d. h. Berg und Wasser; und Berg und Wasser sind denn auch die Hauptelemente, aus denen die Tuschmaler ihre Kompositionen aufbauen. Sie stellen die beiden Urformen des Irdischen dar. „Nachdem Jang und Jin (die kosmischen Grundkräfte) sich endgültig voneinander losgetrennt hatten, ließen die Felsen Blut hervorquellen, und dadurch entstanden die Gewässer, in denen die Urtierwelt ihren Ursprung nahm." (de Groot, Universismus, p. 131, — nach dem Tšen-Tšung Šu des Ko'Hung.) Meist werden Berg und Wasser in engster Verbindung gemalt. Sehr häufig erscheint z. B. eine von steilen hohen Felsen überragte Schlucht, aus der ein Wildbach über Steinblöcke stürzend hervorbricht, um im Vordergrunde in einer Ausweitung seines Bettes kurze Ruhe zu finden; auf anderen Bildern sieht man die weite Fläche eines Sees, über der aus dem Dunste der Ferne dunkles Gebirge aufsteigt, oder das Meer, das gegen eine jähe Klippenküste brandet, oder einsame Berghäupter, um die das Wasser als Nebel und Wolke zieht. Sicherlich aber verbanden die Zenmänner mit Berg und Wasser auch noch andere Vorstellungen. Weise werden oft mit ragenden Gipfeln verglichen; daneben ist der Fels auch das Sinnbild trotzigen Herrscherwillens, das Härteste, das am Ende doch von dem Weichsten, dem Wasser, bezwungen wird.

„Auf der ganzen Welt gibt es nichts Weicheres als das Wasser.
Und doch ist nichts so wirksam gegen das Harte.
Es kann durch nichts verändert werden."

(Tao-te-king, 78 — im Anschlusse an die Übersetzung von Wilhelm.)

Das Wasser aber, das weiche, nachgiebige, demütige, das nach der tiefsten Stelle strebt, ist das Symbol der höchsten Güte, die in Wahrheit die höchste Macht ist.

„Höchste Güte ist wie das Wasser,
Das gütige Wasser, das allen Wesen nützt ohne Streit.
Es weilt an Orten, die alle Menschen verachten,
Darum ist es ähnlich dem Tao."

(Tao-te-king, 8)

„Daß Ströme und Meere die Könige aller Täler sind,
Das kommt, weil sie sich unten zu halten verstehen.
Darum sind sie die Könige aller Täler."

(Tao-te-king, 66)

Deshalb wird der Heilige, der durch Demut herrscht, mit einem Strombette verglichen.

„Wer seiner männlichen Kraft bewußt,
Dennoch in weiblicher Schwachheit weilt,
Der ist das Strombett der Welt."

(Tao-te-king, 28)

Die Tuschmaler beleben ihre Landschaften stets durch Vegetation. „Berge ohne Bäume sind tot", sagt Kuo-Hsi, ein Meister der Sungzeit. Bäume und Bambusschäfte, als Vertreter des organischen Lebens, sind in der Regel sehr wesentliche Teile der Komposition; besonders im Vordergrunde fehlt selten ein mächtiger alter Stamm. Dabei werden die Arten bevorzugt, deren symbolische Bedeutung wir schon kennen gelernt haben, im ganzen eine ziemlich beschränkte Zahl. Die Tiere treten gegenüber den Pflanzen zurück. Dagegen erscheint der Mensch — meist in der Gestalt eines chinesischen Weisen oder eines Bauern — fast auf allen Bildern, aber niemals als beherrschendes Zentrum, sondern immer so behandelt und gestellt, daß er durch seine Kleinheit und Unbedeutendheit die majestätische Größe der Natur recht fühlbar macht. Der Mensch ist nur ein Punkt in der unendlichen Weite der Welt. Überhaupt dienen alle auf solchem Landschaftsbilde dargestellten Formen, die Berge, das Wasser,

die Bäume nicht weniger als die Menschen und ihre Werke, als Mittel, um das vorstellbar zu machen, auf das der Sinn des Malers vor allem gerichtet ist und das er, weil es formlos ist, nicht unmittelbar darstellen kann, — den Raum oder was für die Taoisten gleichbedeutend ist, den Äther, der den unendlichen Raum erfüllt. Der Raum, der allumfassende, ist das Symbol des Tao und des Buddha, des wahren Wesens der Welt, aus dem alle Erscheinungen auftauchen und in den sie wieder zerrinnen wie Wolken im Äther, dem der Weise sein vergängliches Selbst opfern muß, um die Ewigkeit zu gewinnen. „Schüler, macht euch gänzlich dem unbegrenzten Äther gleich, sagt Dschuang-tse, macht euch frei von eueren Gefühlen und löst euere Seele auf, seid nichts und habt keine zeitliche Lebensseele." (de Groot, Universismus, p. 90.) Darstellen läßt sich die Unendlichkeit des Raumes nicht, aber Niemandem ist es gelungen, sie so überwältigend fühlen zu lassen wie den alten Tuschmeistern, denen europäischer eitler Unverstand immer wieder vorwirft, daß sie die Perspektive nicht verstanden hätten. — Auf die Wiedergabe von Lichtwirkungen hat die Tuschmalerei wie die gesamte graphische Kunst des Ostens verzichtet. Nur eine besondere Art von Beleuchtung wird von ihr wenigstens angedeutet: auf vielen ihrer Landschaftsbilder sieht man den Mond. Auch er ist ein zenistisches Symbol. „Der Eine Helle Mond erleuchtet den Geist in der Versenkung des Zenjô", sagt ein zenistisches Epitaph. (Lafcadio Hearn, Exotics and Retrospectives. — The Literature of the Dead, p. 125.) „Der Weise schaut und genießt die Welt ruhig und frei, als ob er sie im klaren Mondschein sähe." (Anesaki, p. 49.) — Und eine zenistische Mondlandschaft in Worten malt das buddhistische Gedicht: „Vom Fuße des Berges steigen viele verschiedene Pfade im Schatten aufwärts; aber vom wolkenlosen Gipfel sehen Alle, die ihn erklommen haben, denselben Mond." (Lafcadio Hearn, a. a. O., p. 153.) — So ist denn ein Landschaftsbild, wie es die Tuschmeister gemalt haben, wirklich ein Bild des Alls, wie sie es in der Erleuchtung des Zen schauten.

IV.

Der philosophisch-religiöse Geist der Tuschmalerei, der einen so starken Einfluß auf die Wahl ihrer Gegenstände übte, hat auch die Art ihrer Darstellung bestimmt. Diese subjektive und idealistische Kunst konnte ihr Ziel selbstverständlich nicht in einer möglichst naturgetreuen Darstellung sehen.

Einen Naturalismus im europäischen Sinne, d. h. eine illusionistische Nachahmung der Wirklichkeit hat nicht einmal die objektive Malerei der Chinesen und Japaner erstrebt, sondern sogar bewußt vermieden; auch ihr kommt es weniger auf Nachahmung, als auf Charakterisierung der Gegenstände an, nicht auf eine genaue, alle Einzelheiten umfassende, malerische Nachbildung der sichtbaren Erscheinung, sondern nur auf die Darstellung der Teile und Züge, die ihr für besonders charakteristisch gelten. Das dargestellte Objekt soll nicht wirklich scheinen, es soll nur erkennbar sein. Trotzdem merkt man ihren Werken deutlich die Freude des Künstlers an den malerischen Reizen der Gegenstände an. Wenn auch manche Züge vernachlässigt oder nur konventionell angedeutet sind, die, welche ihm charakteristisch erschienen, hat er in der Regel mit großer Liebe und Achtung für die Naturwahrheit ausgeführt. Die Tuschmalerei, der an der Erscheinung als solcher weniger gelegen ist, geht eben deshalb viel weiter in der Beschränkung auf das Charakteristische. Auch abgesehen von dem Verzichte auf die Farbe, gibt sie von der natürlichen Form nur das Notwendigste, nur soviel wie erforderlich ist, um den Gegenstand als Ausdrucksmittel für den Gedanken oder die Stimmung kenntlich zu machen, die ihre eigentlichen Motive sind. Es ist das Prinzip der Tuschmalerei, mit möglichst wenigem möglichst viel zu sagen. Freilich beruht dieses Prinzip gewiß nicht nur auf der zenistischen Gleichgiltigkeit gegen die Erscheinung, zum größeren Teile entspringt es vielmehr jener positiven Tendenz des Zenismus, die den Menschen mit allen Mitteln zu eigener Tätigkeit drängt. Für solche Tätigkeit schafft der Tuschmaler Anregung und Raum, indem er der Anschauung nur gerade genug bietet, um den Beschauer zu zwingen, es durch eigene Vorstellung zu ergänzen und zu vollenden. Zunächst läßt er alles weg, was nicht unbedingt zur Hauptsache gehört. Bei der Darstellung von Figuren und Gruppen wird die Umgebung, ja sogar der Boden, oft nicht einmal angedeutet, so daß der Beschauer den Raum für die ganz frei im Leeren stehenden Gestalten erst selbst schaffen muß. Zugleich wird durch solche Isolierung eine Kraft und Einheit der Wirkung erreicht, die man vor europäischen Gemälden, deren Fläche zum großen Teile mit Nebensachen gefüllt ist, nicht oft erlebt. Der Gegenstand selbst wird in vielen Fällen nicht in seinem vollen Umfange gezeigt; auf den Landschaftsbildern z. B. ist fast immer ein Teil der Szenerie durch Nebel und Wolken verhüllt. Das Dargestellte aber ist niemals mit breiter Ausführlichkeit geschildert, vielmehr mit solcher Knappheit

behandelt, daß die meisten Europäer die Tuschbilder gar nicht für eigentliche Gemälde, sondern nur für flüchtige Skizzen halten. Am weitesten ist man darin in der sogenannten Haboki d. h. Federpinselmalerei gegangen, die bezeichnenderweise von den Feinschmeckern der ostasiatischen Tuschmalerei am höchsten geschätzt wird. Auf den Haboki-Bildern — die besten stellen Landschaften dar — sind alle Formen durch eine möglichst reduzierte Zahl von Strichen und Flecken ausgedrückt, die aber, auf guten Werken, mit so meisterlicher Sicherheit gewählt und geformt sind, daß sie den Beschauer sowohl befähigen wie zwingen, das Fehlende zu ergänzen. Mit jener subjektiven Tendenz hängt ohne Zweifel auch die Vorliebe der Tuschmaler für Erscheinungen zusammen, die anstatt uns in ihrer Anschauung ruhen zu lassen, die Phantasie unwiderstehlich zur Vorstellung der nächsten aus der dargestellten folgenden Bewegungen oder Situationen fortreißen, — wie rollende Wogen, treibende Regen- und Schneeschauer, Vögel im Fluge, Pferde im Laufe, Menschen in windbewegten Gewändern. Endlich liegt hier wenigstens ein Grund für die eigentümliche Neigung der Tuschmalerei zu asymmetrischen Formen und Kompositionen, die keineswegs, wie man in Europa zuweilen behauptet, ein ursprünglicher und wesentlicher Zug der gesamten ostasiatischen Kunst ist. Diese hat im Gegenteile in älterer Zeit durchgängig und unzweideutig der Symmetrie gehuldigt; erst die zenistische Tuschmalerei hat das asymmetrische Prinzip eingeführt und allmählich auch in anderen Künsten zur Herrschaft gebracht; wiederum als ein Mittel, um den Beschauer zu bewegen, die Harmonie, die man ihn in der Anschauung vermissen ließ, durch die Kraft der eigenen Phantasie zu schaffen. Denn „wahre Schönheit wird nur von dem geschaut, der das Unvollendete im Geiste vollendet".

Man würde arg irren, wenn man die Darstellungsart der Tuschmaler aus einer Unfähigkeit, den Naturformen gerecht zu werden, erklären wollte. Ein Blick auf Bilder wie die Wildgänse des Mu-hsi, die Falken des Sesson oder eine Landschaft des Sesshû genügt, um solchen Verdacht zu bannen. Diese Meister kennen und beherrschen die Naturformen besser als manche Naturalisten; und besonders in der Auffassung und Darstellung bewegter Formen haben sie in der ganzen Welt kaum ihresgleichen. Man könnte fast glauben, daß sie mit der Natur auf zu vertrautem Fuße lebten, um den etwas zaghaften Respekt vor ihr zu fühlen, mit dem ihr viele europäische Künstler gegenüberstehen. Der Zenmann wahrt und betätigt seine Freiheit auch der Natur gegenüber:

er bildet ihre Formen soweit nach und soweit um, wie er es für seine künstlerischen Zwecke braucht, ohne sich dabei wie der wissenschaftlich wohlerzogene Europäer von dem „Gesetze der Wahrheit" imponieren zu lassen. Man betrachte seinen Dharma, dem er Mund und Kinn eines Löwen gegeben hat, seine Tiger, deren übergroße Augen wie Glaskugeln aus dem Kopfe ragen, die abenteuerlich gekrümmten Bäume, die Felsen, welche schlanken Türmen gleichen, die Berge, deren Gipfel wie ungeheuere Tierhäupter überwuchten —, und man werde sich dabei bewußt, welche Energie der Wirkung er durch solche Übertreibungen erreicht. Wo es ihm nicht auf die einzelne Form ankommt, macht er sich nicht die Mühe, sie individuell zu gestalten, sondern er begnügt sich mit konventionellen Typen. Wenn man die Menschen mustert, mit denen die verschiedenen Tuschmaler ihre Landschaften staffiert haben, so begegnet man immer wieder denselben Figuren: die Weisen und ihre dienenden Knaben, die man bei Sesson, Shûgetsu und Sesshû sieht, sind von denen, welche die Landschaften des Hsia-Kuei und anderer alter Chinesen beleben, kaum zu unterscheiden, und ebenso ähnlich sind die Gebäude, die Boote, die Bäume und Felsen. Die Gleichförmigkeit solcher Dinge ist so groß, daß man den Eindruck erhält, sie seien als Erbstücke von einem Meister auf den anderen übergegangen. Und so ist es auch wirklich. Namentlich die Japaner haben ohne Zweifel von derartigen Entlehnungen sehr reichen Gebrauch gemacht, schon weil sie die chinesische Natur, welche sie darstellten, nicht aus eigener Anschauung kannten. Der größte unter ihnen, Sesshû, hat allerdings mehrere Jahre in China geweilt; um so charakteristischer ist es, daß auch er im allgemeinen keine anderen Formen verwendet als die, welche er in der alten chinesischen Kunst vorgefunden hat. Die Maler, die bei solchen Landschaftsbildern nur den Sinn und die Wirkung der ganzen Komposition im Auge hatten, haben es eben für überflüssig gehalten, ihre einzelnen Formelemente selbständig zu erfinden und eigentümlich auszubilden, gerade so wie ein Schriftsteller nicht daran denkt, für den Ausdruck seiner Gedanken neue Schriftzeichen zu schaffen. Tatsächlich bedeuten jene Figuren für den subjektiven Maler nicht viel anderes als Schriftzeichen, und wie diese sind denn auch sie im Laufe der Zeit immer mehr typisiert und abbreviiert worden.

Auch die Grundzüge ihrer Formensprache hat die Tuschmalerei nicht selbst geschaffen, sondern sie hat sie von der älteren objektiven Malerei übernommen. Die mehr charakterisierende als imitierende Art der Darstellung, die flächenhafte Behandlung der Formen, den Verzicht auf die Wiedergabe des Spieles

von Licht und Schatten, die Verteilung der Gestalten im Bildraume, die eigentümliche Art der Perspektive, bei der die Linien nicht konvergierend einem Fluchtpunkte, sondern parallel einer Fluchtlinie zulaufen, alles das hat sie sich zu eigen gemacht, ohne wesentliches daran zu ändern. Und erst auf diesem gemeinsamen Fundamente hat sie dann ihren besonderen Stil gebildet — aus ihrem eigentümlichen Materiale und der durch dieses Material bedingten Technik.

V.

Warum hat sich die subjektive Malerei auf die Tusche beschränkt und farbige Töne nur ausnahmsweise und nur zur Verstärkung der Tuschwirkung angewendet? — Zunächst wohl deshalb, weil die ersten subjektiven Maler nicht Berufskünstler, sondern Dilettanten waren, und zwar literarisch gebildete, denen die Tusche, mit der sie schrieben, das bequemste und vertrauteste Material war. Auch in Europa greift der Dilettant eher zum Schreibstifte und zur Tinte als zum Pinsel und zum Farbenkasten. Indessen der eigentliche Grund und Sinn des Verzichtes auf das Kolorit liegt doch tiefer. „Der Hauptcharakter jeder Kunst, die mit dem Zenglauben zusammenhängt", sagt ein Japaner, „ist äußerste Einfachheit." Die Farbenpracht, in der sich die objektive Malerei gefiel, konnte dem allen Prunke und Scheine abgekehrten Geiste der Zenmänner wahrlich nicht erstrebenswert erscheinen. Zugleich mit dem sinnlichen Reize aber wollte man ohne Zweifel auch den Schein der Körperlichkeit vermeiden, den ein starkes Kolorit den Gestalten verleiht. Für den zenistischen Maler waren ja die Dinge nicht das Wirkliche, sondern nur die Schatten des wahren Wesens, und als solche sollten sie auf seinen Bildern erscheinen. Endlich besitzt die Tuschtechnik, welche die Phantasie mehr anregt, weil sie dem Auge weniger gibt, eine viel größere suggestive Kraft als die Farbenmalerei, und durch diese Eigenschaft hat sie die zenistischen Künstler wahrscheinlich am stärksten angezogen und festgehalten. Denn der Zenismus erwartete das Heil nur von der eigenen Tätigkeit jedes Menschen, die er deshalb mit allen Mitteln hervorzurufen und anzuspornen suchte. „Seine energische Natur", sagt Okakura, „legte mehr Wert auf die Tätigkeit, durch die man Vollkommenheit erstrebte, als auf die Vollkommenheit selbst." (Okakura, The Book of Tea, p. 95.) Außerdem aber war die Zenkunst schon deshalb auf möglichst suggestive Mittel angewiesen, weil sich ihr höchster Gegenstand, der Buddha, der das Wesen der

Welt ist, der direkten Darstellung entzieht. So wenig wie in Worten kann man dieses Wesen auch in Farben und Formen fassen und ausdrücken. Man kann es nur andeuten und ahnen lassen.

„Große Vollendung muß wie unzulänglich erscheinen,
So wird sie unendlich in ihrer Wirkung.
Große Fülle muß wie leer erscheinen,
So wird sie unerschöpflich in ihrer Wirkung."

(Tao-Te-king, 50.)

Der Zenismus hätte also kaum ein künstlerisches Ausdrucksmittel finden können, das seiner Eigenart besser entsprach als die Tuschmalerei. Trotzdem darf man daran zweifeln, daß diese Technik den Ansprüchen der großen Meister der subjektiven Kunst auf die Dauer genügt haben würde, wenn die ostasiatische Tusche nicht so außerordentlich starker und reicher Wirkungen fähig wäre. „Wenn man die Tusche geschickt behandelt," sagt Chang Yen-Yüan, „ so ergeben sich die fünf Farben von selbst." In der Tat kann die Tusche das Kolorit ersetzen, ungefähr wie das Klavier ein ganzes Orchester ersetzt. Es gibt sogar manche Tuschbilder, die farbiger wirken als die prächtigsten Gemälde der objektiven Schule.

Die Tuschmalerei arbeitet mit Linien und Flecken. Je nachdem die Linie oder der tonige Fleck bevorzugt wird, läßt sich eine zeichnerische und eine malerische Art unterscheiden. Die erste ist wahrscheinlich die ältere, weil sie sich dem schreibekundigen Dilettanten als die nächste und leichteste darbot. Figuren in linearen Umrissen ließen sich mit dem Schreibepinsel ohne weiteres zeichnen. Solche Zeichnungen erscheinen selbst beinahe als eine Art von Schrift; jedenfalls ist es unverkennbar, daß die Schrift einen großen Einfluß auf sie geübt hat. Der Tuschmaler war zuerst für die Schreibekunst erzogen worden, die er auch neben seiner Malerei beständig weiter übte, das Werkzeug, mit dem er malte, war derselbe Pinsel, mit dem er schrieb, und es ist also wahrlich kein Wunder, daß sein Pinsel beim Zeichnen gleichsam von selbst in kalligraphische Bahnen hineinglitt. Das Schreiben ist im Osten immer nicht bloß als eine nützliche, sondern als eine schöne Kunst geübt und geschätzt worden. Die großen Kalligraphen sind in China und Japan ebenso berühmt wie die großen Maler, und ein paar vollendet schöne Zeichen von ihrer Hand werden nicht geringer gewertet als ein Meisterbild von Hsia-Kuei oder Sesshû. Die künstlerische Wirkung der ostasiatischen Schrift beruht zuerst auf der unmittelbaren

sinnlichen Schönheit ihrer Formen. Der elastische Pinsel, der aus dem freien Hand- und Schultergelenke geführt wird, erlaubt einen ganz anderen Schwung, eine weit kühnere und reichere Modulation der Linien als die harten Stifte und Federn, die wir beim Schreiben mehr oder weniger fest auf das Papier stützen. Die Linien der europäischen Schrift, die durchweg fast in derselben Breite und in demselben Tone verlaufen, erscheinen dürr und tot neben den schwellenden, atmenden ostasiatischen Zügen, deren Breite und Intensität ebenso mannigfaltig, zart und kräftig wechselt wie ihre Richtung, so daß sich, wie Okakura sagt, „in jedem einzelnen ein ganzes Leben darstellt". Selbst unser ungebildetes Auge vermag etwas von dem Zauber dieser Linienmusik zu empfinden, der auf den schriftverständigen Ostasiaten natürlich viel mächtiger wirkt. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Schönheit solcher kalligraphischer Kunstwerke nicht nur in der Form der einzelnen Striche liegt, sondern ebenso sehr in ihrer harmonischen Vereinigung zu einem Schriftzeichen und nicht minder in dem Verhältnisse, in dem die verschiedenen Zeichen zueinander und in ihrer Gesamtheit zu dem Schriftraume stehen. Wer eine Reihe von Tuschzeichnungen aufmerksam betrachtet, kann nicht übersehen, daß sie in nicht geringem Maße von den Idealen und Gesetzen der Kalligraphie beherrscht werden. Auch für den Maler ist die Linie nicht bloß ein Mittel, sondern zugleich ein selbständiger Gegenstand der Darstellung, sie ist es zuweilen sogar bis zu einem solchen Grade geworden, daß ihr objektiver Ausdruckswert darunter leidet. Ebenso klar tritt der kalligraphische Einfluß in der Komposition hervor: die Figuren sind vorwiegend flächenmäßig gebildet und angeordnet gleich Schriftzeichen, eine plastische Modellierung ist möglichst vermieden, um der Wirkung der Linien nicht zu schaden. Am unmittelbarsten und schönsten aber offenbart sich die Verwandtschaft von Schrift und Tuschzeichnung auf den zahlreichen Bildern, wo eine Zeichnung und eine Schrift, meist ein Gedicht, zu einer wundervollen Harmonie zusammengestimmt sind. — Auch der Ostasiate betrachtet selbstverständlich die Schriftzeichen zunächst nicht als Zierformen sondern als Ausdrucksmittel, aber auch in dieser Beziehung stellt er höhere Ansprüche an sie als der Europäer. Während dieser damit zufrieden ist, daß seine Zeichen vermöge ihrer konventionellen typischen Form Laut und Sinn vermitteln, verlangt er von seinen Charakteren außerdem, daß sie durch individuelle Bildung ein Gefühl oder eine Stimmung zu unmittelbarer Anschauung und Empfindung bringen. Ein Gedicht soll so geschrieben werden, daß man den Zügen, ohne

ihren Sinn zu entziffern, seinen Charakter ansehen kann; die Form der Schrift soll dem Wesen ihres Inhaltes entsprechen. Die gleiche Forderung ist auch an die Tuschzeichnung gestellt und von ihr erfüllt worden. Auf dem Bilde der Kwannon, das Mu-hsi gemalt hat, drückt jede einzelne Linie des Gewandes, des Gesteins, des Wassers dieselbe himmlische Milde und Anmut aus, die sich in der Göttin der Gnade verkörpert, und in dem Dharma von Sesshû wiederum ist jeder Strich und Punkt erfüllt von der gewaltigen Energie des Mannes, der sich selbst und die Welt bezwungen hat. Durch diese gleichmäßige Beseelung aller Elemente der Form wird eine unvergleichliche Kraft und Reinheit des Eindruckes erreicht. Später hat man die verschiedenen Arten der Pinselführung und des Striches nach ihrem Ausdruckswerte säuberlich bestimmt und übersichtlich geordnet. In dem bekannten Lehrbuche der Malerei aus dem Senfkorngarten z. B., dem Chieh-tse-yuan hua-chuan, dessen erster Teil 1679 erschienen ist, kann sich der lernbegierige Schüler bequem und genau darüber unterrichten, daß für die Darstellung von Engeln, Göttern und Teufeln ein weidenblattförmiger Strich der beste ist, daß sich für Bilder der Kwannon der Jujubenkern-Stil besonders eignet, daß man Kriegsgötter, den Fudo und andere schreckhafte Gestalten höchst wirksam mit Strichen malt, die gebrochenen Rohren gleichen, usw., wobei ihm jeweils ein Rezept für die erforderliche Haltung und Bewegung des Pinsels mitgeteilt wird. Die großen Tuschmaler haben sich sicherlich nicht an die Leine solcher pedantischen Vorschriften nehmen lassen; sie haben ihren Pinsel nach ihrem freien künstlerischen Gefühle geführt. — „Die Handschrift ist ein Porträt des Geistes", sagt ein alter Chinese. Auch dem Europäer ist diese Anschauung nicht fremd. Wir wissen oder glauben, daß sich in der Handschrift Seelenstimmungen und Charakterzüge spiegeln; es gibt sogar eine Wissenschaft, die Graphologie, welche die Beziehungen zwischen dem Wesen des Menschen und der Form seiner Handschrift zu erfassen und zu erklären sucht. Wenn sich schon aus unserer harten und dürftigen Schrift der Charakter und die seelische Bewegung des Schreibers erkennen lassen, so bilden sie sich in den weit variabeleren Zügen des ostasiatischen Tuschpinsels mit viel größerer Feinheit, Kraft und Klarheit ab. „Die Handschrift zeigt uns unfehlbar, ob sie von einem edlen oder einem gemeinen Menschen herrührt", sagt Kuo Jo-hsû, ein Gelehrter der Sungzeit, und er spricht damit sicherlich die allgemeine Überzeugung der Ostasiaten aus. Gebildete Chinesen und Japaner haben oft eine erstaunliche Fähigkeit, das

Wesen eines Menschen aus seiner Schrift zu erkennen, ein Vermögen, das wohl nicht nur durch Beobachtung und Übung erworben wird, sondern in der Hauptsache auf einer intuitiven Empfindung beruht. „Die Schreibekunst", sagt Taki, „ist wahrhaft mystisch und deshalb enthüllt sie ihr Geheimnis nur Eingeweihten. Eine oberflächliche Beurteilung des Charakters einer Handschrift ist nicht schwer; aber ein wirkliches tiefes Verständnis ist gewöhnlichen Geistern verschlossen." (S. Taki, Chinese und Japanese Calligraphy. — Kokka, Nr. 199 p. 547, 548.) Aber solcher Eingeweihten gibt es in China und Japan nicht wenige, und auch bei den übrigen sind graphologischer Sinn und Interesse noch stark und lebhaft genug, um es begreiflich zu machen, daß auch Tuschbilder in der Regel nicht am wenigsten nach ihrer graphologischen Qualität gewertet werden. Nach der Ansicht der Ostasiaten muß man nicht nur ein großer Künstler, sondern auch ein edler Mensch sein, um ein wahrhaft gutes Bild malen zu können; denn die höchste Schönheit eines Bildes besteht darin, daß es der Ausdruck einer reinen und großen Seele ist. Wenn die Ostasiaten behaupten, daß sie in jedem Bilde, ja in jedem Pinselstriche das Ch'i-Yün, d. h. die ganze geistige Eigenart des Malers zu sehen vermögen, so haben wir gewiß noch kein Recht, dies zu bezweifeln, weil wir selbst nicht imstande sind, dergleichen ebenso unmittelbar und klar zu empfinden. Übrigens macht doch auch auf uns die Malweise mancher Bilder einen ethischen Eindruck. Im Angesichte von Werken wie den Heiligen des Shih-Kô (Tafel 3 und 4) fällt es nicht leicht sich einzubilden, daß der Schöpfer dieser gewaltigen Linien ein Mann mit einer kleinen schwachen Seele gewesen sei. Freilich, Worte helfen wenig vor solchen Dingen, die wie alles unmittelbar Empfundene eine Erklärung ebenso wenig erlauben wie verlangen. Man muß aber wenigstens auf sie hinweisen, weil ein Europäer schwerlich von selbst auf den Gedanken kommen würde, ein Bild unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten, der für den Ostasiaten beinahe der wichtigste ist.

Die zeichnerische Art der Tuschmalerei, bei der die Linie die Hauptrolle spielt, scheint, wie gesagt, am frühesten ausgebildet zu sein; die koloristische, die vornehmlich mit Flecken von verschiedener Tiefe des Tones arbeitet, ist jedenfalls erst später in den Vordergrund getreten, obwohl ihre Anfänge ebenso weit hinaufreichen mögen wie die der ersten. Daß in China in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends beide nebeneinander bestanden, geht aus einer Bemerkung des Ching-Hao, eines Kritikers aus der Zeit der fünf Dynastien, zwischen der T'ang- und der Sungperiode, hervor: „Die Landschaft des Wu-Taotze ist

bewunderungswürdig in der Kraft ihrer Linien, aber mangelhaft in ihren Tonwirkungen, während von der des Hsiang-Yung gerade das Gegenteil gilt, so daß sich erst aus der Vereinigung ihrer beiden Stile die höchste Kunst ergeben würde." (S. Taki, Oriental Ink Painting. — Kokka, Nr. 203, p. 646.) Am Ende der Sungperiode erscheint der koloristische Stil schon in höchster Vollkommenheit. In Japan hat man sich bis gegen den Ausgang des 14. Jahrhunderts fast ganz auf die zeichnerische Art beschränkt; erst unter den Ashikaga-Shogunen breitet sich neben ihr die koloristische mehr und mehr aus, um endlich in der Tokugawazeit eine entschiedene Vorherrschaft zu erlangen. Daß sich die koloristische Tonmalerei sowohl in Japan wie in China später entwickelt hat, läßt sich wohl daraus erklären, daß sie im Gegensatze zu der zeichnerischen Art, die von kalligraphisch geschulten Dilettanten ohne große Schwierigkeit geübt werden konnte, mit ihrer subtileren und komplizierteren Technik eine besondere Begabung und Ausbildung erforderte, die nur verhältnismäßig wenigen zu Gebote stand. Übrigens sind die beiden Arten nicht etwa derart getrennt, daß sie den Stilen zweier verschiedener Schulen entsprächen. Viele Maler der späteren Zeit haben beide mit gleicher Meisterschaft angewendet, und es gibt eine große Zahl von Tuschbildern, in denen das Ideal des Ching-Hao verwirklicht ist. — Was den künstlerischen Wert der beiden Arten angeht, so eignet sich der Linienstil mehr zum Ausdrucke bestimmter Vorstellungen und Charakterzüge, während der Fleckenstil der Stimmungsmalerei die besten Dienste leistet.

Über das Malverfahren der alten Tuschmeister sind wir ziemlich mangelhaft unterrichtet. Taki führt als „die am meisten systematische Behandlung des Gegenstandes" folgende Stelle aus einem Werke des Ch'ên Chieh-chou an, der unter der Ch'ingdynastie lebte. „Tusche, die sinnlos in einer monotonen Art auf den Seidengrund gestrichen worden ist, nennt man tote Tusche; solche die deutlich in gehöriger Schattierung erscheint, lebendige Tusche. Die erste hat nichts von dem anziehenden Glanze der letzten. — Es gibt zwei Arten, die Tusche aufzutragen. Bei der ersten werden die Hauptumrisse mit heller Tusche gezogen, und sodann die konvexen und konkaven (d. h. wohl die hohen und tiefen) Teile besonders ausgeführt, indem man nach und nach immer dunklere Schattierungen hinzufügt, bis ein leuchtender und glänzender Ton entsteht. Zuweilen geht man mit dunkel getönten Strichen sogar kühn über die Grenzen der helleren Umrißlinien hinaus und in anderen Fällen gibt man ein paar

beiläufige Striche dazu, um die Schönheit der Tuschfarbe zu zeigen. — Bei der zweiten Art werden die verbindenden Teile der Gegenstände (d. h. die zusammenhängenden Massen) und andere wesentliche Teile in hellen Tönen gegeben, in welche dann die nötigen Einzelheiten mit einem dunkleren Tone eingezeichnet werden. Nachdem die Tusche getrocknet ist, wird helle Tusche in die dunkel getönten Partien rund um ihre Ränder hineingerieben. Diese besondere Art des Tuschauftrages ist dazu bestimmt, eine harmonische oder organische Wirkung der Berge, Felsen und Bäume auf einem Landschaftsbilde hervorzubringen. Man bedient sich dieses zweiten Stiles gewöhnlich bei der Darstellung von Berggipfeln oder von seltsam geformten Wolken. — Wie verschieden aber auch die Technik der beiden Arten sein mag, ihr Endziel ist dasselbe, nämlich die leuchtende und glänzende Wirkung der Tuschfarbe herauszubringen." (Taki, Oriental Ink Painting. — Kokka, Nr. 203, p. 647, 648.) — Die erste Methode scheint dem Linien-, die zweite dem Fleckenstile zu entsprechen. Nach neueren Beobachtungen wird die Tusche mit Pinseln aus verschiedenem Materiale und von verschiedener Form in der Weise auf den Malgrund aus Papier oder Seide aufgetragen, daß man — ganz wie es der chinesische Schriftsteller schildert — mit den hellsten Tönen beginnt, in und neben die man dann die dunkleren und endlich die dunkelsten setzt. Dies geschieht meist, besonders in der Fleckenmalerei, während die zuerst aufgetragenen Töne noch feucht sind, so daß die verschiedenen Schattierungen weich ineinander verlaufen und innig verschmelzen. Dabei müssen die Füllung des Pinsels mit Tusche und Wasser wie der Druck, mit dem er auf den Malgrund gebracht wird, auf das genaueste bemessen werden; denn da Seide und Papier die Tusche sehr schnell einsaugen, so lassen sich fehlerhafte Striche nicht wieder auslöschen. Auch Verbesserungen durch Übermalung sind nur in recht beschränktem Maße möglich. Und dazu darf der Maler bei dieser Nasstechnik ebenso wenig zaudern wie irren. Er muß ein solches Bild in einem raschen Zuge vollenden, und er tut es oft innerhalb erstaunlich kurzer Zeit.

Um so malen zu können, dazu bedarf es der feinsten, strengsten Schulung und einer unablässigen Übung des Auges und der Hand. Diese Schulung erhält der ostasiatische Künstler zum Teile schon durch das Schreiben, das eine Feinfühligkeit und Feinbeweglichkeit verlangt, welche das Vorstellen und Können europäischer Kalligraphen weit übersteigen, — aber doch eben nur zum Teile, denn für das Malen sind noch erheblich andere Bewegungen und

Kunstgriffe nötig. Und auch das größte angeborene malerische Talent reicht hier nicht aus. Wenn man die mächtigen, unfehlbar sicheren Pinselhiebe betrachtet, mit denen Liang K'ai seine Figuren auf das Papier geschleudert, oder die weichen, unendlich fein modulierten Kurven, aus denen Mu-hsi das Gewand seiner Kwannon gebildet hat, so kann man nicht daran zweifeln, daß solche Leistungen selbst der genialsten Begabung nur dank einer langen speziell zeichnerisch-malerischen Ausbildung und Übung möglich sind. Zu solcher Erziehung diente dem Tuschmaler zunächst das Kopieren von guten älteren Bildern. Fast von allen Meistern wird berichtet, daß sie die Werke ihrer Vorgänger eifrig nachgemalt hätten, und von vielen wird gerühmt, ihr Strich sei dem ihrer Vorbilder gleichgekommen. Erhaltene Arbeiten dieser Art zeigen, daß es sich dabei keineswegs um sklavische Nachahmung jedes einzelnen Zuges handelte, sondern um das Erlernen der für den Meister des Vorbildes charakteristischen Pinselführung, Linienbildung und Tönung. Durch solches Kopieren und Studieren erwarb sich der Schüler zugleich einen Formenschatz, aus dem er später für seine eigenen Arbeiten schöpfen konnte und schöpfen mußte. Wie der Kalligraph, dessen Kunst der Tuschmalerei am nächsten verwandt ist, zuerst die vorhandenen typischen Schriftzeichen lernen muß, um sie nachher künstlerisch verwenden zu können, so übt sich auch der angehende Tuschmaler zu dem gleichen Zwecke eine Menge von schon fertig geprägten Darstellungsformen ein. Es ist schon früher gesagt worden, daß selbst die größten Meister die Elementarformen, aus denen sie ihre Kompositionen aufbauten, nicht etwa sämtlich selbständig aus der Natur herausgearbeitet, sondern zum großen Teile aus den Bildern ihrer Vorgänger entlehnt haben. Diese Praxis läßt sich zum Teile aus der ostasiatischen Anschauung erklären, die das Wesentliche eines künstlerischen Werkes weniger in solchen Einzelformen als in dem Ganzen sieht, dem sie als Elemente und Mittel dienen. Aber ein anderer, mindestens ebenso wichtiger Grund liegt in der Natur der Tuschmalerei. Es wäre gar nicht möglich, eine größere Komposition mit der Schnelligkeit, welche die Tuschtechnik fordert, auszuführen, wenn der Maler nicht über einen Vorrat von fertigen Formen verfügte und alle Einzelheiten erst selbst erfinden müßte.

VI.

Ein Europäer, der einem Tuschmaler bei der Arbeit zusieht, hält es für selbstverständlich, daß der Künstler das Bild, das er mit einer so wunderbaren Schnelligkeit und Sicherheit ausführt, durch Studien, Entwürfe und Versuche sorgfältig vorbereitet habe. Allein wenn man sich nach diesen Vorarbeiten umschaut, so sucht man sie in den meisten Fällen vergebens. Unseres Wissens ist für kein einziges altes Tuschbild eine Studie, eine Skizze oder eine Probe bekannt. Das beweist freilich nicht, daß dergleichen nicht vorhanden gewesen ist. Vielleicht ist es von den Künstlern selbst nach der Vollendung ihres Werkes aus dem Wege geräumt worden, wie man ja von den japanischen Töpfern weiß, daß sie die Versuchsstücke für ihre fertigen Arbeiten zu zerstören pflegen. Aber auch in den literarischen Zeugnissen über das Verfahren berühmter Maler findet man nur selten Spuren von vorbereitenden Studien und Proben; und von einigen wird ausdrücklich gesagt, daß sie solcher Dinge nicht bedurften. So heißt es von Chou Shun, einem Meister der Sungzeit, daß er seine Bilder ohne die Hilfe von Skizzen gemalt und oft geäußert habe: Schreiben und Malen ist eine und dieselbe Kunst, und wer sah je einen Meister der Schreibekunst mit einer Skizze beginnen? — (Giles, Introduction to the History of Chinese Pictorial Art, p. 119.) Und von Wu Tao-tze wird erzählt, daß ihn der Kaiser an den Chia-lingfluß in Ssuch'uan gesandt habe mit dem Auftrage, die Szenerie für ihn zu malen. „Wu kam ohne eine einzige Skizze zurück, und als der Kaiser danach fragte, antwortete er: Ich habe alles in meinem Herzen. Dann ging er in eine Halle des Palastes und malte in einem Tage eine Landschaft von hundert Meilen." (Giles, p. 43.)

Besondere Naturstudien für ein bestimmtes Bild sind in Ostasien wohl nur bei Malern der objektiven Richtung üblich. Wenigstens habe ich niemals andere gesehen. Im übrigen scheint man solche Studien nicht nur nicht für nützlich und notwendig, sondern eher für schädlich gehalten zu haben, weil man glaubte, daß sie die Vergeistigung der Darstellung hinderten. „Besser als die Dinge zu studieren," sagt Fan K'uan, ein Maler der Sungzeit, „ist es, den Geist der Dinge zu studieren". (Giles, p. 86.) Der ostasiatische Künstler wurde jedenfalls von Anfang an daran gewöhnt, die Natur nicht mit dem Pinsel, sondern nur mit dem Auge zu studieren, und es ist in der Tat nicht unmöglich, daß dies der eigentümlichen Beseelung, welche die ostasiatischen Bilder

auszeichnet, zugute gekommen ist, wie auf der anderen Seite das unablässige Zeichnen und Malen nach der Natur, das in Europa betrieben wird, nicht unter allen Umständen zur Belebung und Vergeistigung der künstlerischen Darstellung zu führen scheint. Die subjektiven Tuschmaler, denen am meisten an dem Ausdrucke geistiger Dinge gelegen war, haben sich gewiß am wenigsten bewogen gefühlt, Naturstudien zu malen. Daß es ihnen trotzdem so oft gelungen ist, ihren Darstellungen eine überraschende Lebenswahrheit zu geben, verdanken sie der Fähigkeit schneller scharfer Auffassung und treuer Erinnerung für sichtbare Formen, die ein Erbteil ihrer Rasse ist. Übrigens soll keineswegs behauptet werden, daß die alten Tuschmeister niemals nach der Natur gemalt hätten. Von einem chinesischen Künstler des 13. Jahrhunderts z. B. wird ausdrücklich berichtet, daß „er auf seinen Wanderungen Papier und Pinsel in seinem Ärmel mitgeführt und von allen besonders schönen Orten und Gegenständen, die er traf, flüchtige Skizzen (rough sketches) gemacht habe, die er später in Muße studierte". (Giles, p. 142.) Freilich handelt es sich in diesem Falle doch wohl weniger um eigentliche Studien als um künstlerische Notizen; Reiseskizzen solcher Art von der Hand des Sesshû, die uns erhalten sind, haben keine große Ähnlichkeit mit dem, was man in Europa „Naturstudie" nennt.

Entwürfe und Proben scheinen für die rasch gemalten Tuschbilder durchaus unentbehrlich zu sein. Sie sind auch wirklich für einzelne Künstler bezeugt, wie für Wang Mêng, den Enkel des Chao Mêng-fu, der „seine Ideen zuerst auf Papier skizzierte, und seine Konzeptionen schließlich im Stile verschiedener Schulen ausführte". (Giles, p. 143.) Und in Japan wird von einem Maler erzählt, der ein ganzes Jahr lang Entwürfe für das Bild eines Hahnes machte, um schließlich die definitive Form in wenigen Minuten vor den Augen des fürstlichen Bestellers zu vollenden, — eine Geschichte, die zwar vermutlich einigermaßen übertrieben, aber gerade darum höchst charakteristisch ist. Indessen, diesen Zeugnissen stehen viele andere gegenüber, in denen das Malen ausdrücklich als ein Improvisieren geschildert wird, und am Ende gewinnt man den Eindruck, daß die Vorbereitung für diese Bilder in der Regel nicht in dem bei uns üblichen Entwerfen und Umformen von Kompositionsversuchen bestand, sondern in einer ruhe- und liebevollen Versenkung in die Natur und einer stillen inneren Verarbeitung der Eindrücke, die sich zum besten Teile unbewußt und unwillkürlich vollzogen haben mag. „Wenn du eine Landschaft malen willst," sagt ein chinesischer Künstler des 13. Jahrhunderts, „so mußt du die

Einzelheiten mit dir herumtragen und mehrere Tage lang im Geiste formen, ehe du den Pinsel ansetzest. Ebenso ist es mit der Komposition: zuerst kommt eine Periode angestrengten Nachsinnens über das Thema; bis man es gefaßt hat, fühlt man sich gefesselt und verwirrt. Aber wenn die Inspiration kommt, zerreißt man die Bande und ist frei." (Giles, p. 141.) Fan K'uan, ein Maler der Sungzeit „zog sich in eine schön bewaldete Gegend des Chung-nan Gebirges in Shensi zurück. Dort betrachtete er die wechselnden Formen von Wolken und Nebeln, die schwer zu fassenden Wirkungen von Wind und Mond und Schatten und Licht, bis seine Seele voll Begeisterung war und sein Pinsel tausend Klippen und zahllose Schluchten hervorbrachte. Zuweilen saß er einen ganzen Tag lang auf einem Felsen, versunken im Schauen und Genießen der Schönheiten der Gegend. Selbst in mondlosen Schneenächten pflegte er auf und ab zu wandeln, mit gespanntem Blicke, harrend, dnß die Inspiration über ihn komme." (Giles, p. 86, 87.) „Kao K'o-ming war ein Freund der Dunkelheit und der Stille, er liebte es, in der Wildnis umherzuschweifen und tagelang selbstvergessen die Schönheit von Berg und Wald zu betrachten. Wenn er dann heimkam, so zog er sich in einen ruhigen Raum zurück, verschloß allen Gedanken und Sorgen die Türe und ließ seine Seele frei über die Grenzen dieser Welt hinausfliegen." (Giles, p. 99.) Und so gibt denn auch Jao Tsu-jan in seiner „Malkunst" dem Landschaftsmaler den Rat, „seine weiße Seide vor allem in einem stillen und hellen Raume auszuspannen. Dort soll er warten, bis sein Geist ruhig geworden ist und seine Ideen Gestalt gewonnen haben". Dann aber soll er unverzüglich an die Ausführung gehen. (Giles, p. 147.)

Die vollendete Idee des Kunstwerkes erscheint in den meisten Berichten nicht als das Ergebnis einer mühselig sammelnden und methodisch probierenden Kompositionsarbeit — man fühlt die Unzulänglichkeit des unglücklichen Ausdruckes „Komposition" nie peinlicher, als wenn man ihn auf die ostasiatische Tuschmalerei anwendet — sondern sie schießt in einer durch Stimmung und Anschauung vorbereiteten und befruchteten Künstlerseele mit einem Male zusammen, etwa wie sich in einer gesättigten Salzlösung plötzlich ein Kristall ausbildet, wenn man ein Stäbchen hineintaucht. Man sucht in der Tat den Prozeß manchmal durch äußere Mittel herbeizuführen und zu erleichtern. Von nicht wenigen dieser Maler wird erzählt, daß sie ihre besten Bilder unter dem Einflusse des Weines konzipiert und ausgeführt hätten. „Ch'ien Hsüans Geist und Hand wirkten nur bei beginnender Trunkenheit in vollkommener Harmonie

zusammen", liest man von einem Meister des 13. Jahrhunderts, und ähnliche Traditionen heften sich noch an viele andere Namen, darunter auch an den des großen Sesshû. Natürlich darf man dabei nicht etwa an einen wirklichen Rausch denken, der gerade der Ausführung eines Tuschbildes nichts weniger als förderlich sein würde. Denn diese verlangt sowohl die größte Klarheit der Konzeption wie die sicherste Beherrschung der Hand und des Materiales. Die Technik erlaubt weder Zaudern noch Verbessern. Jeder einzelne Strich muß mit voller Bestimmtheit hingesetzt und das Ganze in einem raschen Zuge vollendet werden. Viele und nicht die schlechtesten dieser Bilder sind sicherlich in wenigen Minuten geschaffen worden mit einer Konzentration geistiger und körperlicher Energie, die dem Maler noch wunderbarer scheint als dem Laien. Dank solcher Materialisation der Idee in einem ungehemmten Guße kommt die künstlerische Idee in einem Meisterwerke dieser Art viel unmittelbarer und vollkommener zur Erscheinung als in Gemälden, deren Entstehungsprozeß langwieriger und schwerfälliger ist. Unsere Künstler klagen beständig darüber, wie viel ihnen auf dem Wege vom Kopfe zur Leinwand verloren gehe. In der Tuschmalerei ist dieser Weg gerader und glätter: Konzeption und Materialisation der Idee vollziehen sich fast zu gleicher Zeit; die Vorstellung stellt sich durch die zur feinsten Empfindlichkeit und Beweglichkeit ausgebildete Hand in der leichtflüssigen Tusche wie von selbst dar. Von ihren Meistern gilt das gleiche wie von dem Künstler in dem Buche des Dschuang Dsi der „seine Geräte genau runden konnte, ohne darauf Acht zu geben, weil es ihm in den Fingern lag. So blieb seine Geisteskraft einheitlich und erlitt keine Hinderung." (Nach Dschuang Dsi, Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, übersetzt von R. Wilhelm, p. 144.) Die ostasiatische Tuschmalerei, die das stoffliche Medium auf ein Minimum reduziert hat, bildet auch in ihrer Wirkung einen Gegensatz zu der europäischen Ölmalerei: — die leichte Tusche verhüllt den Geist des Bildes nicht wie ein erdenschwerer Körper, sondern sie offenbart ihn wie ein verklärter Leib, durch den die Seele leuchtet wie die Sonne durch zartes Morgengewölke. Sie ist in der Tat die geistigste Form der Malerei.

VII.

Die Meisterwerke der alten Tuschmalerei sind von einem geheimnisvollen Leben erfüllt, das den Beschauer wie mit Zaubermacht in seinen Bann zieht. Es gibt keine andere Form der bildenden Kunst, die uns der Welt, welche der Buddhist Sansara nennt, so völlig zu entrücken vermag. Ihre farbe- und körperlosen Gestalten, die ohne Reflex und ohne Schatten gleichsam außerhalb der Zeitlichkeit stehen, scheinen nicht Dinge darzustellen, sondern Ideen im Sinne Platons, und indem man sie anschaut, glaubt man eine andere Luft zu atmen als die, in der wir leben und sterben. Aber die eigentümliche Wirkung dieser Bilder läßt sich nicht beschreiben und ebenso unmöglich ist es, von ihren Gründen in klaren Worten Rechenschaft zu geben.

Nach chinesischer Anschauung ist die erste Eigenschaft eines guten Gemäldes Ch'i-Yün, d. h. Geistigkeit, die schon Hsieh-Ho, der unter der Ch'i-dynastie 479—501 schrieb, das vornehmste unter den sechs Prinzipien der Malerei genannt hat. Uber das Wesen des Ch'i-Yün hat sich am verständlichsten Kuo Jo-hsü, ein Schriftsteller der Sungperiode in seinen „Bemerkungen über Gemälde" (T'u-hua-chien-wen-chih) ausgesprochen: „Wenn die Persönlichkeit eines Malers groß und edel ist, so sind seine Werke von Ch'i-Yün erfüllt. — Bilder und Schriftzeichen sind Siegelabdrücke der Empfindungen und Gefühle ihrer Urheber, die man aus ihnen erkennen kann." (Taki, The Principles, Ch'i-Yün and Chuan-Shên, in Chinese Painting. — Kokka, Nr. 244, p. 69.) Das Ch'i-Yün eines Bildes ist der Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers. Man muß ein edler und weiser Mensch sein, um ein wahrhaft schönes Bild malen zu können. Wir wissen schon, daß sich das Ch'i-Yün zunächst und nicht am wenigsten in der Pinselführung offenbart, im Striche, nicht sowohl in seiner kalligraphischen wie in seiner graphologischen Eigenart. Sodann in dem Gegenstande der Darstellung. Es ist darauf hingewiesen worden, daß die subjektive Malerei viele Naturformen als symbolische Zeichen für geistige Dinge gebraucht. Aber es ist ganz gewiß nicht diese symbolische Eigenschaft allein oder auch nur vornehmlich, vermöge deren die Gegenstände den Geist des Malers ausdrücken. Ein Gegenstand kann in dem Werke eines Stümpers genau die gleiche symbolische Bedeutung haben wie in dem eines Meisters, und trotzdem offenbart er in beiden Fällen einen sehr verschiedenen Geist. Sein wesentlicher Ausdruckswert liegt nicht in der Bedeutung, die ihm die Konvention

geliehen hat, sondern in dem Charakter, den ihm der Künstler durch die Art seiner Darstellung gibt; und je größer und reicher, je künstlerischer der Geist des Künstlers ist, desto weniger ist er für seinen Ausdruck auf traditionelle Assoziationen angewiesen, desto unmittelbarer und klarer stellt er sich schon in den Formen der Gegenstände dar.

Die Chinesen verlangen von einem Gemälde noch eine andere Eigenschaft. „Aus dem Ch'i-Yün", sagt Kuo Jo-hsü, „folgt mit Notwendigkeit Shêng-Tung. Von Bildern, die Ch'i-Yün und Shêng-Tung haben, kann man sagen, daß sie die äußerste Höhe von Schönheit und Kunst erreichen". Shêng-Tung heißt Lebensbewegung oder Lebendigkeit. Man könnte glauben, daß damit die überzeugende Darstellung von Bewegungen gemeint sei, in der namentlich die Tuschmaler Erstaunliches leisten. Aber Shêng-Tung wird auch von Bildern gerühmt, die gar keine äußere Bewegung darstellen. Und gerade wenn man sich in ein Werk dieser Art vertieft — etwa in eine Winterlandschaft von Sesshû — wird man am ehesten und klarsten empfinden, was Shêng-Tung bedeutet. In der totenstillen Schneeöde fühlt man immer deutlicher und immer gewaltiger ein geheimes Leben, — die frosterstarrten Berge und Bäume und Gewässer sind so voll von innerer „Lebensbewegung", daß neben ihnen alle äußere Bewegung wie leblos scheint. — Was in der innersten Tiefe unserer Seele lebt, das lebt auch in der Tiefe der Dinge. Wer es drinnen erkennt, der erkennt es auch draußen. Und wer dieses lebendige Wesen seiner Seele in einem Kunstwerke darstellt, der stellt eben deshalb auch das lebendige Wesen der Welt dar. „Aus Ch'i-Yün folgt mit Notwendigkeit Shêng-Tung." Indessen, diese Dinge lassen sich durch Worte nicht klarer, sondern höchstens dunkler machen. Je mehr man über sie redet, desto weniger sagt man von ihnen. „Der Sinn, den man erkennen kann, ist nicht der ewige Sinn; der Name, den man nennen kann, ist nicht der ewige Name." Auch für das Verständnis der Kunst der ostasiatischen Mystik gilt der Satz, daß es durch kein Lehren erschlossen wird, sondern nur durch eigenes Erleben. Die tiefste Wirkung der Meisterwerke der alten Tuschmalerei ist ein unbegreifliches Wunder. Ein Wunder freilich erlebt nur, wer eines Wunders wert ist.

VIII.

Alles bisher Gesagte bezieht sich auf die subjektive Tuschmalerei, die zuerst in China und später in Japan von Männern, die der Zengemeinde entweder angehörten oder unter dem Einflusse ihres Geistes standen, als freie d. h. nicht als berufsmäßige Kunst geübt worden ist. Ihre wesentliche Ausbildung muß sie schon in der T'angperiode (618—915) erhalten haben; denn die ältesten vorhandenen Bilder, die aus der Sungperiode (960—1278) stammen, zeigen sie bereits in dem vollen Besitze ihrer Mittel. Die Werke der großen Sungmeister, wie Kuo Hsi (11. Jahrh.), Yü-chien, Mi Fei (11.—12. Jahrh.), Hsia Kuei (12.—13. Jahrh.), Mu-hsi (13. Jahrh.), Liang K'ai (13. Jahrh.) sind niemals übertroffen worden, weder in China noch in Japan. Auch unter der Herrschaft der tatarischen Kaiser (1280—1341), welche die Sungdynastie verdrängten, ist die Tuschmalerei noch in hoher Blüte geblieben; die Landschaften des Kao Yan-hui z. B. sind denen seiner Vorgänger durchaus ebenbürtig. Erst in der Mingperiode (1368—1628) ist sie zugleich mit dem Zenismus allmählich abgewelkt und zu einer mehr oder weniger virtuosen Technik entartet, deren seelischer Gehalt immer dürftiger wurde. Immerhin hat sie noch im Anfange des 16. Jahrhunderts ein Bild von solcher Innerlichkeit wie die Schneelandschaft von Chiang Sung (Tafel 65) hervorgebracht.

Es wäre nutzlos, hier die lange Reihe der berühmten chinesischen Tuschmaler aufzuführen. Denn von den meisten kennt man leider nur die Namen; und die, von denen uns Werke erhalten sind, lernt man aus diesen viel besser kennen als aus den dürftigen und nicht immer geistreichen Mitteilungen über ihr Leben und Schaffen, die man in der chinesischen Literatur findet. Von ihrem Leben wäre wohl auch in keinem Falle viel zu berichten gewesen; denn die meisten haben es als Zenmönche in klösterlicher Stille verbracht. Übrigens ist dieser Mangel an biographischem Materiale durchaus kein Unglück, sondern eher ein Glück wenigstens für Leute, denen es auf den Genuß der Werke ankommt. Kunstwerke, an denen keine solche menschliche Beziehungen mehr hangen, gleichen Edelsteinen, welche die Verwitterung aus der Umhüllung ihres Muttergesteines befreit hat und die nun, in ihrer Vereinzelung, erst recht leuchten. Gerade die kunsthistorischen und kunstkritischen Schriften der Chinesen beweisen, wie wenig unter Umständen durch das Studium der Literatur für das Verständnis der Kunstwerke zu gewinnen ist. Von Mu-hsi, den die

japanischen Künstler und Kenner als einen der genialsten Meister der Tuschmalerei verehren, — wie seine in Japan aufbewahrten Werke beweisen, wahrlich mit vollem Rechte, — weiß die chinesische Kunstgelehrsamkeit seiner Zeit nichts weiter zu sagen, als daß er „ein buddhistischer Priester gewesen sei, der Drachen, Tiger, Affen, Kraniche, Wildgänse, Landschaften und menschliche Figuren malte. Er warf diese, wie es ihm die Laune eingab, mit wenigen Strichen hin. Seine Konzeptionen waren schlicht und einfach; aber sie waren roh und abstoßend, wirklich ungebildet und unangenehm." (Giles, p. 130.) Und kommt man dem Geiste des Hsia Kuei und des Liang K'ai näher, wenn man erfährt, daß beide Mitglieder der kaiserlichen Han-lin Akademie und Inhaber des goldenen Gürtels gewesen sind? — Die besten Werke der alten chinesischen Tuschmalerei, die wir kennen, sind fast alle in Japan erhalten, wo man sie seit der Ashikagazeit eifrig gesammelt und hoch verehrt hat. Wieviel in China selbst Kriege, Revolutionen und andere Katastrophen überdauert haben mag, läßt sich einstweilen noch nicht ermessen. Bis jetzt ist dort nur wenig zutage gekommen, das einen Vergleich mit den Schätzen aushält, deren sich Japan rühmen kann.

Während die Tuschmalerei in ihrer chinesischen Heimat verkümmerte oder entartete, trieb sie in Japan, wohin sie durch den Zenismus verpflanzt worden war, neue Schosse und Blüten. Der erste japanische Tuschmeister Toba Sôjô, der schon in der Fujiwaraperiode seine satirischen Tierbilder malte (1053—1114), war allerdings kein Zenmönch, sondern ein Bischof der Tendai-Sekte. Würdige Nachfolger hat er aber erst gefunden, als im Beginne der Ashikagazeit der Zenismus zur Herrschaft über das geistige Leben der Japaner gelangte und die Tuschmalerei in einer Fülle, Kraft und Schönheit emporsteigen ließ, daß die ältere, nationale, objektive Malerei dadurch völlig in den Schatten gedrängt wurde. Die subjektive Tuschmalerei in chinesischem Stile ist während der ganzen Ashikagaperiode (1337—1573) die herrschende Kunst Japans gewesen, getragen von einer Reihe genialer Männer, bewundert und geehrt von der geistlichen und weltlichen Aristokratie. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gründete der Mönch Josetsu im Sôkoku ji, einem Zenkloster in Kyôto, eine Art Schule für die Tuschmalerei, aus der Meister hervorgegangen sind, die ihren Lehrer weit übertrafen. Der erste ist Shûbun (erste Hälfte des 15. Jahrh.), der vielen Japanern als der klassische Landschaftsmaler gilt, vielleicht aus demselben Grunde, der uns seine Bilder ein wenig akademisch scheinen

läßt; der zweite ist Sesshû; der dritte Masanobu, der Ahnherr der Kano. An Shûbun schließen sich Oguri Sôtan (15. Jahrh.), der, wie die Bilder (Tafel 79—81) zeigen, als Tiermaler ebenso bedeutend war wie als Landschafter, die drei Ami, Nôami, sein Sohn Geiami, dessen schöne Kwannon wir reproduzieren (Tafel 93) und sein Enkel Sôami (Anfang des 16. Jahrh.), der Landschaften von wunderbarer Stimmung geschaffen hat (Tafel 94—100), die beiden Chokuan (16. Jahrh.), die als Darsteller von Vögeln berühmt geworden sind und noch manche andere. — Sesshû (1420—1507) ist der gewaltigste Meister der japanischen Tuschmalerei. Von der ungeheueren schöpferischen Kraft seiner Phantasie, der Tiefe seines Gefühles, der unvergleichlichen Macht seines Pinsels braucht man nicht lange zu reden; denn seine Werke bezeugen sie besser als alle Worte. Bilder wie die Landschaften der vier Jahreszeiten bei dem Marquis Kuroda (Tafel 108—111) oder das große Landschafts-Makimono im Besitze des Herzogs Môri, von dessen wahrhaft kosmischer Komposition unsere Ausschnitte (Tafel 112—114) leider keine Vorstellung geben können, gehören zu dem besten, was die bildende Kunst der Menschheit geschenkt hat. Vielleicht noch höher werden von den Japanern seine Haboku-Bilder geschätzt, auf denen die äußerste Beschränkung der Mittel in der Tat seine künstlerische Meisterschaft am erstaunlichsten zeigt. Die Tafel 117 gibt sein berühmtestes Werk dieser Art, das er als 75jähriger als Geschenk für seinen Schüler Sôyen gemalt hat. Sesshû's Ruhm gründet sich zwar vor allem auf seine Landschaften; aber auch als Maler von Figuren — Menschen und Tieren — hat er nicht viele seinesgleichen. Nur die Darstellung der weiblichen Anmut der Kwannon ist diesem Riesen nie recht gelungen. Unter den zahlreichen Künstlern, die Sesshûs Gefolge bilden, verdient zuerst Shûgetsu genannt zu werden, der den Meister auf seiner Reise nach China begleitete. In der schönen Gebirgslandschaft (Tafel 132) hat er beinahe die Höhe seines Lehrers erreicht. Männer wie Sôyen, Shûkô und Tôyô reihen sich ihm würdig an. Indessen als dem großen Meister ebenbürtig gilt den Japanern doch nur ein einziger — Sesson (1450—1506), dessen Name dem des Sesshû denn auch beständig gesellt wird. Das künstlerische Verhältnis der beiden ist von Okakura schön charakterisiert worden: „Sesshû verdankt seine Stellung jener Sachlichkeit und Selbstbeherrschung, die für den Zengeist typisch sind. Im Angesichte seiner Bilder fühlen wir eine Sicherheit und eine Ruhe, die uns kein anderer Künstler gibt. Sessons Teil dagegen ist die Freiheit, Leichtigkeit und Heiterkeit, die eine andere wesentliche Seite des

zenistischen Ideals bildet. Für ihn scheint das ganze Leben nur ein Zeitvertreib zu sein, und seine starke Seele hatte ihre Freude an aller Überfülle männlicher Natur." (Okakura, The Ideals of the East, p. 180, 181.) Im übrigen wollen wir auch für Sesson seine Werke reden lassen. — Natürlich sind nicht alle Maler dieser überreichen Zeit unmittelbar oder mittelbar aus der Schule des Sôkoku-ji hervorgegangen. Viele — und unter ihnen einige der bedeutendsten — haben ihre Kunst selbsttätig in direktem Anschlusse an die Werke der alten chinesischen Meister ausgebildet: — so Keishoki (oder Shôkei), der seine herrlichen Landschaften und seine mächtigen buddhistischen Figuren im Kenchôji-Kloster zu Kamakura schuf und Soga Jasoku (15. Jahrh.), dem wir die edelste Gestaltung des Dharma-Typus im Yôtokuin des Daitokuji bei Kyôto verdanken (Tafel 82). Zu diesen Unabhängigen gehören auch Miyamoto Niten (1582—1645), dem seine geniale Tuschmalerei keinen geringeren Ruhm eingetragen hat als seine bewunderte Fechtkunst, und Shôkwadô, ein hoher Würdenträger der Shingonsekte (1583—1639), dessen Bilder trotz seiner Lehrzeit bei Kano Sanraku sicherlich unmittelbar von dem Geiste der Sungmalerei inspiriert sind.

Von allen diesen Männern hat wohl nicht ein einziger aus seiner Kunst ein Gewerbe gemacht. Dilettanten im edelsten Sinne des Wortes, haben sie ihre Bilder nur aus innerem Antriebe für sich selbst und gleichgestimmte Freunde gemalt, ohne sich um die Wünsche eines zahlungsfähigen Publikums zu kümmern. Allein bei dem Einflusse, den der Zenismus auf die Shogune und ihren Hof und infolgedessen auf die gesamte vornehme Gesellschaft übte, konnte es nicht ausbleiben, daß seine Kunst auch in weiteren Kreisen Mode wurde. Tuschbilder galten bald als die edelsten und kostbarsten Kunstwerke. Jeder, der sich zu der gebildeten und vornehmen Klasse zählte, fühlte das Bedürfnis, ein solches Bild in seinem Tokonoma zu haben, und in Palästen und reichen Häusern ließ man die Wandschirme und die Schiebewände der Zimmer mit großen Kompositionen in Tusche bemalen, wie man sie in den Zenklöstern gesehen hatte. Diese Anforderungen der Mode zu befriedigen, lag weder in dem Wollen noch in dem Können der freien Kunst der Zenmänner. Dazu bedurfte es eines berufsmäßigen und geschäftstüchtigen Betriebes der Tuschmalerei, und ein solcher entwickelte sich denn auch in der Kano-Akademie. Der eigentliche Begründer dieser Schule, deren Mitglieder als offizielle Hofmaler der Shogune diese und ihren Adel bis zum Sturze der Tokugawa mit

Tuschbildern versorgt haben, ist nicht sowohl Kano Masanobu (1453—1490), der dritte große Schüler des Josetsu, ein sehr feiner Künstler, der es verdiente. daß ihn Sesshû dem Ashikaga Yoshimasa empfahl, als sein Sohn Motonobu (1476—1554), der berühmteste Meister der Familie. Wenn Kano Motonobu, der am Hofe des Ashikaga-Shogune zu hohen Ehren und Würden gelangte, auch keineswegs der größte japanische Maler ist, als den ihn die offizielle Kunstkritik der Tokugawazeit proklamiert hat, so hat er doch unzweifelhaft ein sehr großes und vielseitiges Talent besessen. Unter der Menge seiner Tuschbilder, die übrigens nur einen Teil seines reichen Lebenswerkes ausmachen, gibt es viele von vorzüglicher Komposition und glänzender Technik, und einzelne, wie z. B. der Schneesturm im Myôshinji bei Kyôto (Tafel 143), scheinen auf den ersten Blick sogar den Schöpfungen eines Sôami, Sesshû und Sesson gleichwertig zu sein. Freilich, je länger man seine Arbeiten mit den Werken jener Großen vergleicht, desto klarer empfindet man, daß ihnen gerade das fehlt, woraus dort die mächtigste Wirkung quillt, die seelische Tiefe. Die Bilder Motonobus sind vortreffliche künstlerische Leistungen, aber sie sind keine Wunder. Wunder kann man ja auch nicht auf Bestellung liefern, und Motonobu hat viel und prompt zu liefern gehabt. Er und seine Nachfolger haben die geniale Inspiration der früheren chinesischen und japanischen Meister, durch eine bewußte solide Technik ersetzt, die jedem Begabten, der sie in der Schule tüchtig erlernt hat, immer zu Gebote steht, sobald es ein Auftrag verlangt. Auch unter den späteren Kano sind gute Tuschmaler: — Eitoku (1543—1590), der allerdings sein Bestes in den monumentalen, von Farben und Gold leuchtenden Malereien geleistet hat, mit denen er die Prunkräume seines Gönners Hideyoshi schmückte, der virtuose Tanyû (1602—1674), dessen Nebel- und Regenlandschaften den träumerischen Reiz gewisser japanischer Gedichte haben, der originelle Morikage (17. Jahrh.), der feine Naonobu (1607—1680) und Hanabusa Itchô (1652—1724) der wegen seiner Karikaturen ans der Schule ausgestoßen wurde, obwohl er eines ihrer frischesten und stärksten Talente war. Im ganzen aber sind die Erzeugnisse der Kanoschule mit der Zeit immer formalistischer und leerer geworden, und am Ende werden die hohen Herren an den Bildern, zu deren Erwerbung sie sich offiziell verpflichtet fühlten, kaum noch besondere Freude gehabt haben; denn während der zwei letzten Jahrhunderte zeichnete sich diese Tuschmalerei vor allem durch eine Korrektheit und eine Langeweile aus, die auch für eine akademische Kunst bemerkenswert sind.

Übrigens war die Produktion von Tuschbildern in der Tokugawaperiode keineswegs ein Monopol der Kano. Künstler anderer Schulen haben ebenso gute gemalt und zuweilen sogar noch bessere. So sind Sôtatsu (17. Jahrh.) und Kôrin (1661—1716), die im Anschlusse an Kôetsu den gealterten Stil der Tosaakademie neu belebt und zu großartiger dekorativer Wirkung gesteigert haben, auch als Tuschmaler berühmt geworden. Mit Recht, denn ihre Striche und Töne haben eine bestrickende sinnliche Schönheit; den Geist der alten Zenkunst freilich sucht man auch in ihren Bildern vergebens.

Der Überdruß an den gewandten und leeren Kunststücken der Kanomeister hat ohne Zweifel mitgewirkt, um einer eigentümlichen Art der Tuschmalerei, die in China während der Mingperiode aufgekommen war, Eingang und Verbreitung in Japan zu verschaffen, einer Malerei, die sich im bewußten Gegensatze zu der zünftigen als eine dilettantische Kunst gibt, die den Glanz virtuoser Technik verachtet und alles Gewicht auf den philosophischen oder poetischen Gehalt der Komposition legt. Diese „Literatenmalerei" — chinesisch Wênjênhua, japanisch Bunjinga — ist freilich nicht nur von Liebhabern, sondern auch von Berufskünstlern wie Tani Bunchô (1762—1841), Chikuden († 1835) und Buson (1716—1783) gepflegt worden, welche die naive Unbeholfenheit der dilettantischen Darstellung mit raffiniertem Geschicke nachahmten; aber zum größten Teile ist sie wirklich nichts anderes als das, was ihr Name besagt. Und eben deshalb sind ihre Erzeugnisse einer aufmerksameren Beachtung wert, als sie bisher in Europa gefunden haben; denn aus dieser Liebhaberkunst gewinnt man erst eine rechte Vorstellung von dem erstaunlichen Maße, in dem das malerische Talent unter den Ostasiaten verbreitet ist. Unter einer Menge von schwächlichen Produkten findet man eine überraschend große Zahl von sehr schönen und eigenartigen Konzeptionen, die den Werken der alten Meister durch ihren Geist jedenfalls näher verwandt sind als die Fabrikate der späteren Kanoschule durch ihre Technik. Die Pinselführung allerdings ist in der Regel nicht virtuos; aber in dieser Unvollkommenheit liegt wiederum ein eigentümlicher Reiz, und wenn die Töne meist an Kraft und Fülle viel zu wünschen übrig lassen, so ist der Strich doch fast niemals roh. Auch diese Dilettanten waren eben Ostasiaten, und zwar literarisch gebildete — d. h. Leute, die als Schreiber den Pinsel zu führen verstanden und durchaus nicht ohne kalligraphische Fähigkeiten und Ansprüche waren.

IX.

Die bisher besprochenen Arten der Tuschmalerei gehören sämtlich der subjektiven Kunst an, die wesentlich auf seelischen Ausdruck gerichtet ist. Die objektive Malerei der Ostasiaten hat in älterer Zeit fast niemals auf die Farbe verzichtet. Erst nachdem die subjektive Tuschmalerei in die Mode gekommen war, begannen auch die Künstler objektiver Richtung Tuschbilder zu malen. Aber ihr Verhältnis zu diesem Materiale war und blieb ein ganz anderes als das der subjektiven Maler. Für diese war die Tusche das Ausdrucksmittel, das dem eigentlichsten Wesen und Wollen ihrer Kunst entsprach; für die subjektiven Maler war die Tuschtechnik wirklich notwendig. Die objektiven Maler dagegen waren durch keine innere, in dem Wesen ihrer Kunst begründete Forderung gezwungen, der Farbe zu entsagen. Wenn sie es trotzdem manchmal getan haben, so haben sie sich dazu sicherlich durch andere Gründe bewegen lassen: — durch die höhere Schätzung, welche Tuschbilder bei den Vornehmen und Gebildeten genossen, und, vielleicht mehr noch, durch den künstlerischen Ehrgeiz zu zeigen, daß sie mit den beschränkten Mitteln der Tuschmalerei ihr Ziel ebenso gut erreichen könnten wie mit der Hilfe der Farben. Sie haben die Tusche in der Tat ganz in demselben Sinne und zu demselben Zwecke verwendet wie das Kolorit, — nämlich für eine möglichst charakteristische d. h. nach ostasiatischen Begriffen getreue und wirksame Darstellung der Gegenstände. Und in dieser Art ist ihnen denn auch Bewunderungswürdiges gelungen. Eine Kiefer und ein Bambus, wie sie Maruyama Ôkyo, der Begründer und Hauptmeister der naturalistischen Schule (1733—1795) in Tusche gemalt hat, wirken gerade so gegenständlich und farbig als wenn sie im reichsten Kolorite ausgeführt wären. Wenn ein japanischer Kritiker nichtsdestoweniger behauptet, daß Ôkyo keine guten Tuschbilder geschaffen habe (Taki, On Oriental India-Ink Painting. — Kokka, Nr. 203, p. 651) so denkt er dabei offenbar an Tuschbilder der subjektiven Art, die dem naturalistischen Meister tatsächlich nicht besonders gelungen sind. Ôkyo ist wohl der beste Tuschmaler der objektiven Schule in Japan; aber es gibt um und nach ihm manche, die ihm recht nahe gekommen sind, wie den exzentrischen Rosetsu (1754—1799) und den chinesierenden Ganku (1749—1838). Auch in den Kunstausstellungen des modernen Japan findet man gute Tuschbilder dieser Art noch verhältnismäßig häufig; während von der alten großen Tuschmalerei der Zenmeister heute nichts mehr zu sehen ist als etwa hier und da auf einem Bunjingabilde ein schwacher Schatten.

ZU DEN BILDERN.

Die Reproduktion ostasiatischer Tuschbilder ist eine schwierige und undankbare Aufgabe. Die notwendige Verkleinerung schadet ihnen weit mehr als anderen Bildern, weil sie das Hauptausdrucksmittel des Tuschmalers, die Linie, nur in sehr beschränktem Maße zur Erscheinung und Wirkung kommen läßt. Ebensowenig vermag das Reproduktionsverfahren, auf das wir angewiesen sind, der Farbe der Tuschbilder völlig gerecht zu werden; von dem wunderbaren Reichtume, der Zartheit und der Kraft der Töne, welche der Pinsel der großen chinesischen und japanischen Meister der Tusche abgewonnen hat, geben unsere Abbildungen nicht mehr als Andeutungen, die nur der richtig verstehen wird, der wenigstens einige gute Originale gesehen hat.

Die Auswahl der Bilder hat sich nicht auf reine Tuschbilder beschränkt, sondern sie umfaßt auch solche, bei denen die Tuschzeichnung mit einer leichten farbigen Tönung verbunden ist. Diese Tönung ändert nichts an dem eigentümlichen Charakter des Tuschbildes. Eine eigentlich koloristische Wirkung ist in keinem Falle beabsichtigt und erreicht worden. Die Färbung, die sehr diskret aufgetragen ist, wirkt nur wie eine leichte Begleitung zu der Melodie, die von der Tusche getragen wird. Man kann sie deshalb fortlassen, ohne den Eindruck des Bildes wesentlich zu verändern. Die Ostasiaten selbst machen zwischen reinen und getönten Tuschbildern keinen großen Unterschied.

Die Formen und Formate der Tuschbilder sind die in der ostasiatischen Malerei allgemein gebräuchlichen. Es gibt sowohl feste wie bewegliche Tuschbilder. Die alten chinesischen Meister haben vermutlich nicht wenige ihrer Werke auf die Wände von Hallen und Zimmern gemalt, deren Vergänglichkeit den Gemälden zum Verhängnisse geworden ist. Von den Tuschmalereien, mit denen man in Japan die Schiebewände und zuweilen auch die Decken der Empfangs- und Versammlungsräume in den Zenklöstern und vornehmen Häusern geschmückt hat, ist hingegen eine ziemlich große Zahl erhalten, darunter Kompositionen von wahrhaft monumentalen Maßen. Eine Mittelform zwischen den festen und den beweglichen Bildern stellen die Stand- und Faltschirme dar, deren meist sechsteilige Flächen besonders die Tuschmeister der Ashikagazeit mit Vorliebe bemalt haben. Die Hauptformen der beweglichen Bilder sind Rollen, und zwar entweder Breitrollen, die horizontal, oder Hochrollen, die

vertikal entwickelt werden. Die bemalte Breitrolle, das Makimono, entspricht dem europäischen Bilderbuche, wie denn das Makimono auch die älteste Form des ostasiatischen Buches ist. Das bemalte Makimono ist nicht zum Zimmerschmucke bestimmt, sondern es wird auf dem Boden oder auf einem Tische liegend von dem jeweiligen Beschauer allmählich Stück für Stück aufgewickelt wie eine Schriftrolle. Das Makimono scheint von den chinesischen Malern weit mehr benutzt zu sein als von den japanischen. Viele der alten chinesischen Breitrollen sind später in Teile zerschnitten worden, aus denen man Hängebilder oder Albumblätter gemacht hat. — Die vorherrschende Form des beweglichen Tuschbildes wie des beweglichen Bildes überhaupt ist in China wie in Japan das Kakemono, das vertikale Rollbild, das an der Wand, in Japan an der Wand des Tokonoma, aufgehängt den vornehmsten Schmuck des ostasiatischen Wohnraumes bildet und also dem europäischen Tafelbilde entspricht. Die Tuschkakemono sind im Allgemeinen von mäßiger Größe; die Schönheit einer Tuschmalerei wächst in der Tat keineswegs mit ihrer Dimension, so daß man den japanischen Theemeistern nicht Unrecht geben kann, wenn sie kleine Tuschbilder den großen vorziehen.

Tafel 1 und 2. Die Tradition schreibt diese Landschaften dem Wu Taotze (jap.: Godôshi) dem größten Maler der T'angperiode zu; die moderne, europäisch geschulte Kunstwissenschaft erklärt sie für Werke irgendeines Malers aus der Sung- oder gar der Yüenperiode. Da aber sogar die moderne Kunstwissenschaft irren kann — zumal sie einstweilen noch über keine einzige unzweifelhaft beglaubigte Tuschlandschaft aus der T'angzeit verfügt, die sie den verdächtigen Bildern als Kronzeugin gegenüberstellen kann —, so bleibt es immerhin möglich, daß diese dem Wu Taotze näher stehen als sie glaubt.

Tafel 3 und 4. Die Bilder sollen „mit einem gebrochenen Rohre gemalt" sein. — Vgl. Tajima, Selected Relics of Japanese Art. vol. III., Text zu Pl. XI.

Tafel 5. Su Kuo war der Sohn des Dichters und Staatsmannes Su T'ung-p'o.

Tafel 8. Das Bild stammt aus der berühmten Sammlung des Ashikaga Yoshimasa (1449—1471) im Higashiyama-Palaste.

Tafel 18. Wahrscheinlich ein Fragment eines Makimono, auf dem die „Acht Szenen aus der Umgebung des Tung-t'ing-Sees" dargestellt waren.

Tafel 19. Der obere Teil des Kakemono, der eine Schrift trägt, ist fortgelassen. Das Bild stammt aus der Sammlung des Ashikaga Yoshimitsu

(1368–1393), dessen religiösen Namen (Dôyû) der Stempel zeigt. Chen-huan-nin ist ein Zen-Patriarch.

Tafel 20. Indara war ein indischer Priester, der in dem chinesischen Kloster Tenjikuji lebte.

Tafel 21. Über Han-shan und Shih-tê vgl. Text S. 3.

Tafel 24. Vgl. Text S. 3.

Tafel 25. Pu-tai, jap. Hotei — ein Bettelmönch des 10. Jahrhunderts aus dem Kloster Yo-lin-ssu in der Provinz Ming-chou, der bedürfnislos und frohgemut durch das Land wanderte und von seinen Zeitgenossen für eine Verkörperung des kommenden Buddha Maitreya gehalten wurde. Die Zen-Kunst stellt in seiner wohlbeleibten lächelnden Figur die Heiterkeit des freien Zen-Geistes dar, der dem geschäftlichen Ernste des Lebens in das Gesicht lacht. In Japan ist der kinderfreundliche, vergnügte Priester mit seinem dicken Rucksacke später einer der sieben Glücksgenien geworden.

Tafel 28. Li Tai-po (699—762) ist der größte Dichter Chinas und Ostasiens.

Tafel 30. Shaka, der historische Buddha, kehrt, müde der asketischen Übungen, durch die er jahrelang vergeblich die Erlösung gesucht hat, aus der Wildnis zurück.

Tafel 32. Wiederum der zurückkehrende Shaka. Aber während er auf dem vorhergehenden Bilde (Tafel 30) als der abgehärmte, enttäuschte Büßer dargestellt ist, erscheint er hier schon im Glanze des nahen Sieges, der großen befreienden Erleuchtung, der er zuschreitet. Auch dieses unsignierte Bild wird durch die japanische Tradition dem Liang K'ai zugeschrieben, und es ist seines Pinsels wahrlich nicht unwürdig.

Tafel 34. Fêng-kan ist ein taoistischer Heiliger, ein Sennin, der eines Tages, auf einem Tiger reitend, in dem Kloster erschien, in dem Han-shan und Shih-tê (vgl. Text S. 3) als Tempeldiener lebten.

Tafel 36. Bodhidharma, ein indischer Königssohn, der Begründer und erste Patriarch der chinesischen Zen-Sekte. Das Bild ist in der Art des Liang K'ai gemalt, aber, wie die schwächere Pinselführung zeigt, sicherlich nicht von dem Meister selbst. Vgl. Text S. 10.

Tafel 37. Über Pu-tai vgl. Tafel 25. — Der Maler Tsu-wêng war wahrscheinlich ein Zen-Mönch. — Der obere beschriebene Teil des Kakemono ist fortgelassen.

Tafel 38. Ch'ên Yung, auch So-wêng genannt, war nicht bloß Maler, sondern

auch ausgezeichneter Dichter und Schriftsteller. Seine Drachenbilder gelten für die besten ihrer Art.

Tafel 42. Mu-hsi's wundervoller Kastanienzweig mit seinen stacheligen Früchten ist ein leicht verständliches zenistisches Symbol.

Tafel 44. Teil eines in früherer Zeit zerschnittenen Makimono, das die acht berühmten Landschaftsszenen aus der Gegend des Tung-t'ing-Sees, zwischen den Flüssen Hsiang und Hsiao in der Provinz Hu-nan darstellte. Diese acht Szenen, eines der Lieblingsthemata der alten Tuschmalerei, sind: 1. Abendgeläute aus einem fernen Tempel. 2. Schönes Wetter in einem einsamen Dorfe. 3. Herbstmond über dem Tung-t'ing-See. 4. Regennacht in der Hsiao-Hsiang-Gegend. 5. Sonnenuntergang über einem Fischerdorfe. 6. Heimkehrende Boote. 7. Wildgänse auf dem Ufersande. 8. Abendschnee auf dem See.

Tafel 45. Vanavâsî ist einer der sechzehn Arhat (Rakhan), der großen Jünger des Buddha, welche die erlösende Erkenntnis erlangt haben. Das Bild Mu-hsi's, das aus der Ashikaga-Sammlung stammt, ist wohl die schönste Darstellung der zenistischen Versenkung.

Tafel 47. Sicherlich kein einfaches Naturbild; die Gänse sind wahrscheinlich Symbole für die beiden Grundkräfte der Welt, des Yang und des Yin. Vgl. Text S. 14.

Tafel 51. Kuan-yin (jap.: Kwannon) ist identisch mit dem Bodhisatva Avalokites'vara, der in der buddhistischen Welt die Gnade und das Mitleid vertritt. In der Kunst der älteren Zeit ist er meist in männlicher Form dargestellt worden, erst die Kunst der Sung-Zeit hat die weibliche Form geschaffen, die seitdem die herrschende geworden ist, und mit ihr die anmutigste Gestalt, welche die ostasiatische Kunst hervorgebracht hat. Sie ist denn auch die geliebteste. Im Reiche des Buddhismus betet man zur Kwannon wie in der Christenheit zu der jungfräulichen Gnadenmutter Maria.

Tafel 54. Der obere Teil des Kakemono, der eine poetische Aufschrift trägt, ist fortgelassen.

Tafel 55—57. Der Maler wird in der chinesischen Literatur nicht erwähnt; aber seine in Japan erhaltenen Werke bezeugen ihn als einen der größten Landschaftsmeister der Yüan-Periode.

Tafel 58. Einige japanische Kunstkenner halten Neng-Shih für identisch mit Kao Jan-hui.

Tafel 59. Über Han-shan und Shih-tê vgl. Text S. 3.

Tafel 62. Li Tsai ist der einzige Meister der Ming-Zeit, bei dem zu lernen Sesshû während seiner Anwesenheit in China für wert gehalten hat.

Tafel 63. Die allzu stark verkleinerte Reproduktion wird leider dem außerordentlichen malerischen Reichtume des Bildes nicht gerecht.

Tafel 64. Man beachte die vollkommene kalligraphische Harmonie von Zeichnung und Schrift.

Tafel 65. Aus einem Makimono mit Landschaften der 4 Jahreszeiten.

Tafel 66. Ausschnitt aus einem Makimono.

Tafel 68. Die Satire richtet sich offenbar gegen das üppige Leben in den damaligen buddhistischen Klöstern.

Tafel 71. Bukan ist identisch mit Fêng-kan. Vgl. Tafel 34.

Tafel 73. Myôchô, nach seinem klösterlichen Titel auch Chô Densu genannt, ist vor allem als der letzte große japanische Meister farbiger buddhistischer Tempelbilder bekannt. — Shôichi Kokushi, † 1280, war der durch seine Gelehrsamkeit und seinen Humor berühmte Gründer des zenistischen Klosters Tôfukuji, in dem Myôchô als Mönch gelebt hat. Das Bild gibt die charakteristischen Züge des einäugigen Abtes wieder und ist also eines der in der Zen-Malerei überaus seltenen wirklichen Porträts.

Tafel 75. Tesshû war ein Zen-Mönch, der eine Reise nach China gemacht hat.

Tafel 76. Vgl. Text S. 3.

Tafel 77. Der obere Teil des Kakemono mit den poetischen Aufschriften von der Hand zweier Priester ist fortgelassen.

Tafel 78. Der obere beschriebene Teil des Kakemono ist fortgelassen.

Tafel 82. Vgl. Tafel 37 und Text S. 10.

Tafel 85, 86. Aus einem Album mit den acht Szenen vom Tung-t'ing. Vgl. Tafel 44.

Tafel 88. Der obere beschriebene Teil des Kakemono ist fortgelassen.

Tafel 90—92. Nôami ist berühmt als Kunstkenner und künstlerischer Berater des Ashikaga Yoshimasa.

Tafel 93. Vgl. Tafel 51.

Tafel 94—100. Sôami, der Enkel des Nôami, und gleich seinem Großvater ausgezeichneter Kenner und Teemeister (Chajin).

Tafel 101. Der Dichter Su Tung-po starb 1101. — Wenn das Bild wirklich ein eigenhändiges Werk des Ashikaga Yoshimitsu ist, dem es zugeschrieben wird,

so ist es ein höchst ehrenvolles Zeugnis für das dilettantische Können des fürstlichen Kunstfreundes.

Tafel 103, 104. Shûkô war ein berühmter Chajin (Teemeister) am Hofe der Ashikaga.

Tafel 112—114. Ausschnitte aus einem 15 Meter langen Makimono, das Sesshû 1486 gemalt hat.

Tafel 117. Ein „Haboku" d. h. mit dem Federpinsel gemaltes Bild. Sesshû hat diese in Japan vor allem geschätzte Landschaft 1495 als Geschenk für seinen Schüler Sôyen (vgl. Tafel 128) gemalt. Der obere mit Schrift bedeckte Teil des Kakemono ist fortgelassen.

Tafel 121. Vgl. Tafel 36 und Text S. 10.

Tafel 125. Lu Tung-pin, ein taoistischer Einsiedler, der durch seine Zauberkraft einen Drachen besiegte.

Tafel 128. Sôyen, der Schüler des Sesshû, für den der Meister die berühmte Haboku-Landschaft (Tafel 117) gemalt hat.

Tafel 131. Ryôfû, ein Schüler des Sesshû.

Tafel 133. Dharma ist, nach der chinesischen Sage, auf einem Schilfrohre stehend über den Yangt-ze-Strom geglitten.

Tafel 134, 135. Teile eines Wandschirmes (Byôbu).

Tafel 137. Hotei auf dem Koto, einer Art Zither, spielend. Über Hotei vgl. Tafel 25.

Tafel 138. Das Bild ist nach einem Farbendrucke der Kokka reproduziert worden.

Tafel 142, 143. Aus einer Serie der acht Szenen vom Tung-t'ing-See. Vgl. Tafel 44.

Tafel 145. Das Bild war ursprünglich ein Teil einer Wandbemalung.

Tafel 146. Auf einen 6teiligen Wandschirm gemalt, von dem die zwei letzten Teile hier fortgelassen sind.

Tafel 148. Vgl. Text S. 15.

Tafel 149, 150. Aus einer Serie der acht Szenen vom Tung-t'ing-See. Vgl. Tafel 44.

Tafel 151. Semimaru, ein blinder Musiker und Dichter aus dem Ende des 9. Jahrhunderts. Er ist der Held eines bekannten Nô-Dramas.

Tafel 152. Der Weise Yuima, sanskr. Vimala-Kirtti, ein Zeit- und Landesgenosse des Buddha Shaka, mit dessen Jünger Manjusri (jap. Monju) er eine in der buddhistischen Kunst oft dargestellte Zusammenkunft hatte.

Tafel 156. Kenzan, der Bruder des Kôrin, ist durch seine Töpferei bekannter als durch seine Malerei.

Tafel 159. Auf einen Wandschirm (Byôbu) gemalt.

Die Tafeln sind, mit wenigen Ausnahmen, nach den Abbildungen in den verschiedenen Publikationen des Verlags Shimbi Shoin und in der Monatsschrift Kokka, beide in Tôkyô, hergestellt worden.

Wu Tao-tze?
China. 8. Jahrh.

Landschaft
Seide
H. 98 cm

Daitokuji,
Kyôto

Wu Tao-tze?
China, 8. Jahrh.

Landschaft
Seide
H. 98 cm

Daitokuji,
Kyôto

Shih K'ô, China, 10. Jahrh.

Heiliger
Papier
Br. 64 cm

Shôhôji, Kyôto

Shih K'ô, China, 10. Jahrh.

Heiliger
Papier
Br. 64 cm

Shôhôji, Kyôto

Su Kuo,
China, 1072—1123

Star
Papier
H 55 cm

Tôkyô,
Uchida

Hsia Kuei,
China, um 1200

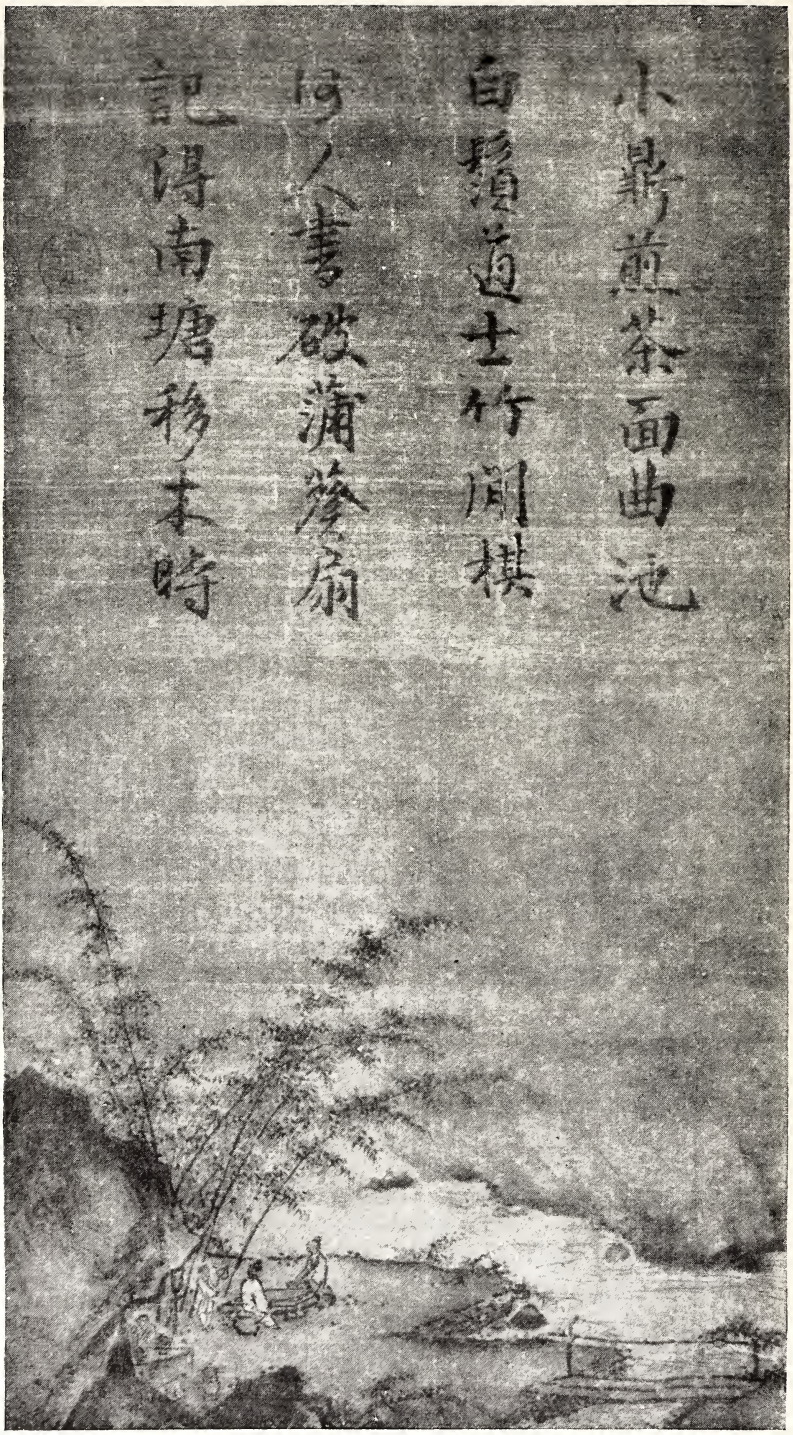
Landschaft
Seide
H. 33 cm

Tôkyô,
Iwasaki

Hsia Kuei,
China, um 1200

Reiher
Seide
H. 26 cm

Tôkyô,
Kuroda



Hsia Kuei,
China, um 1200

Weise beim Brettspiele
Seide, leicht getönt
H. 45 cm.

Tôkyô,
Inouye

Ausschnitt aus 8

Hsia Kuei,
China, um 1200

Winterlandschaft
Seide
H. 20 cm

Kyôto,
Shimizu

Hsia Kuei, China, um 1200

Landschaft

Seide

Br. 33 cm

Tôkyô, Iwasaki

Hsia Kuei,
China, um 1200

Herbststurm
H. 91 cm

Kôbe,
Iwasaki

Ausschnitt aus 12

Chang Fang-ju,
China, 13. Jahrh.?

Landschaft
Papier
H. 26 cm

Ôsaka,
Uyeno

China, 12.—13. Jahrh. *Schneelandschaft* *Peking, Ching Hsien*

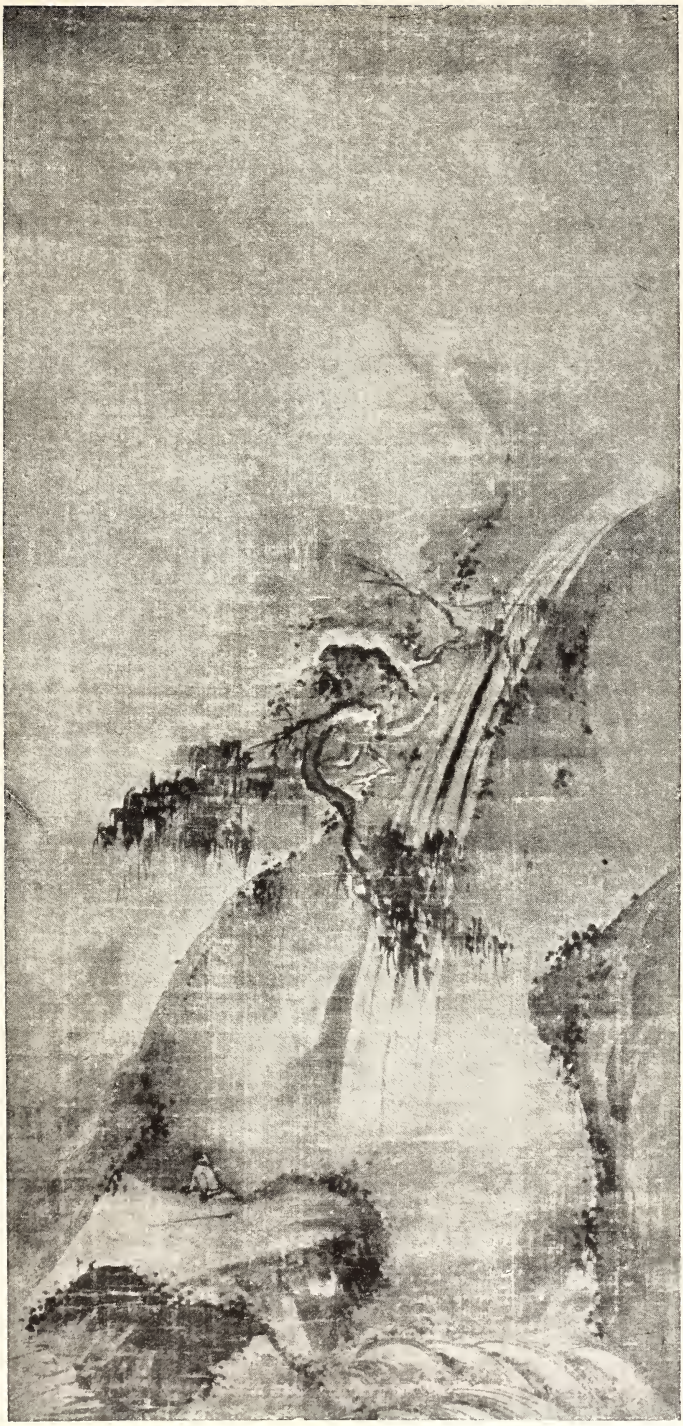
Seide

Br. 27 cm

Ma Lin,
China, 12.–13. Jahrh.

Sommerlandschaft
H. 37 cm

Tôkyô,
Inouye



Ma Lin,
China, 12.—13. Jahrh.

Landschaft
Seide
H. 109 cm

Tökyô,
Okamoto

Ying Yü-chien, China, 12. Jahrh.

Landschaft

Papier

Tôkyô, Matsudaira

Wu-chun,
China, 1. H. 13. Jahrh.

Chen-huan-nin
Ausschnitt
Papier
Br. 30 cm

Nagoya,
Tokugawa

Indara,
China, 13. Jahrh.

Priester Tan-hsia
Papier
Br. 36 cm

Tôkyô,
Tsugaru

Indara,
China, 13. Jahrh.?

Han-shan und Shih-tê
Papier

Tôkyô,
Masuda

Ausschnitt aus 21

Ausschnitt aus 21

Liang K'ai,
China, 1. H. 13. Jahrh.

Tôkyô
Isogai

Han-shan und Shih-tê
Papier
H. 79 cm

Liang K'ai,
China, 1. H. 13. Jahrh.

Pu-tai
Papier
H. 98 cm

Tôkyô,
Sakai

Liang K'ai,
China, 1.H.13.Jahrh.

Bambushacker
Papier
H. 91 cm

Tôkyô,
Sakai

Ausschnitt aus 26

Liang K'ai
China, 1 H 13. Jahrh.

Tôkyô,
Matsudaira

Li Tai Po

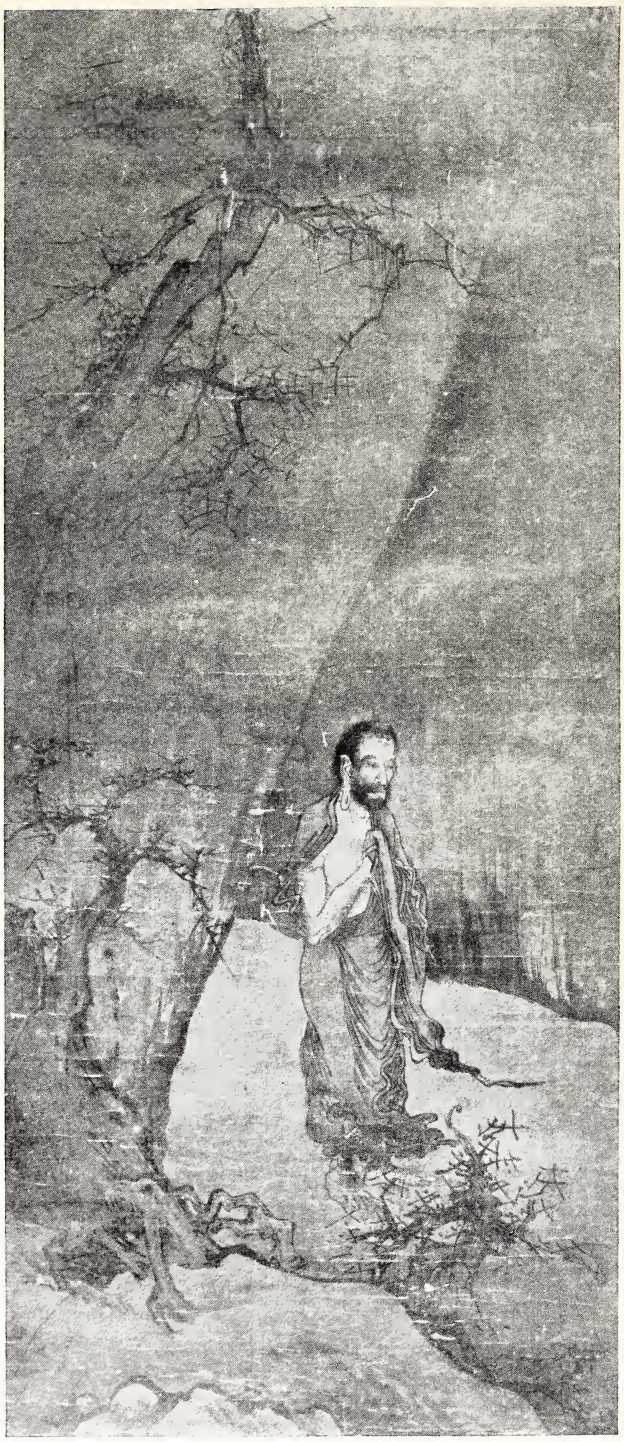
Papier

H. 79 cm

Liang K'ai, China, 1. H. 13. Jahrh. — *Winterlandschaft* — *Tôkyô, Sakai*

Seide, leicht getönt

H. 101 cm



Liang K'ai, China, 1. H. 13. Jahrh.

Shaka

Seide, leicht getönt

H. 148 cm

Tôkyô, Sakai

Ausschnitt aus 30

China, 13. Jahrh.? *Shaka* *Berlin*

Seide, leicht getönt

H. 108 cm

Ausschnitt aus 32

33

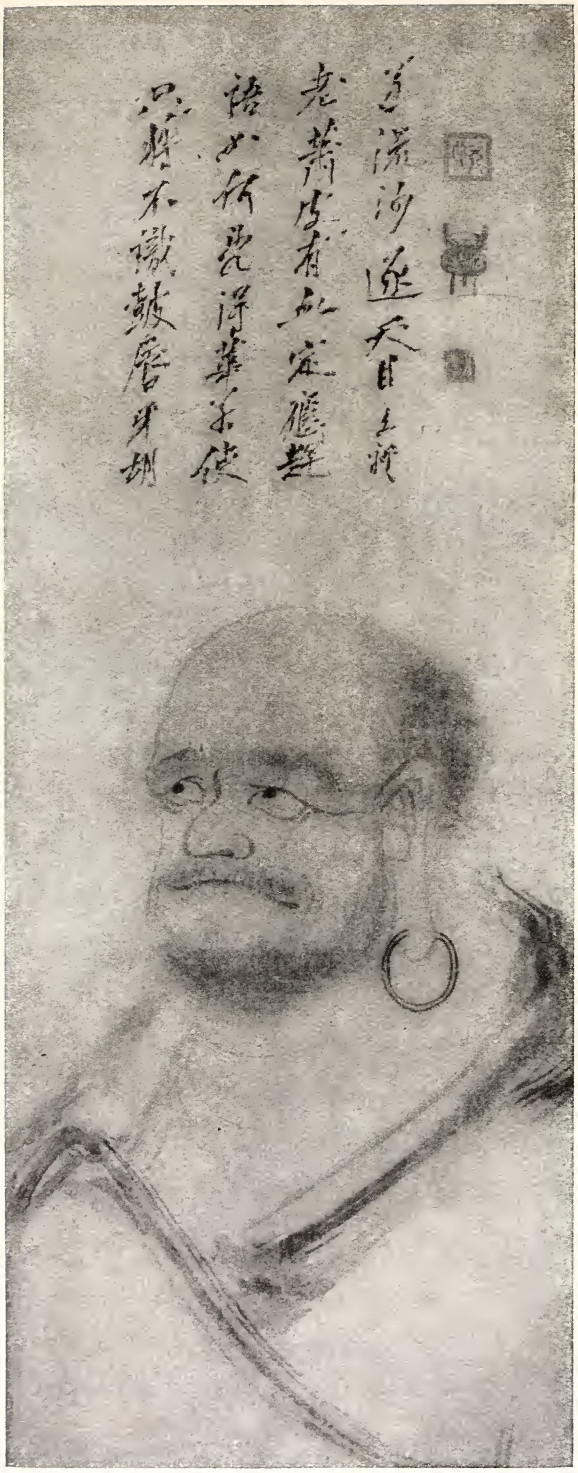
Li Ch'üeh, *Myôshinji,*
China, 13. Jahrh. *Kyôto*

Fêng-kan

Papier

H. 106 cm

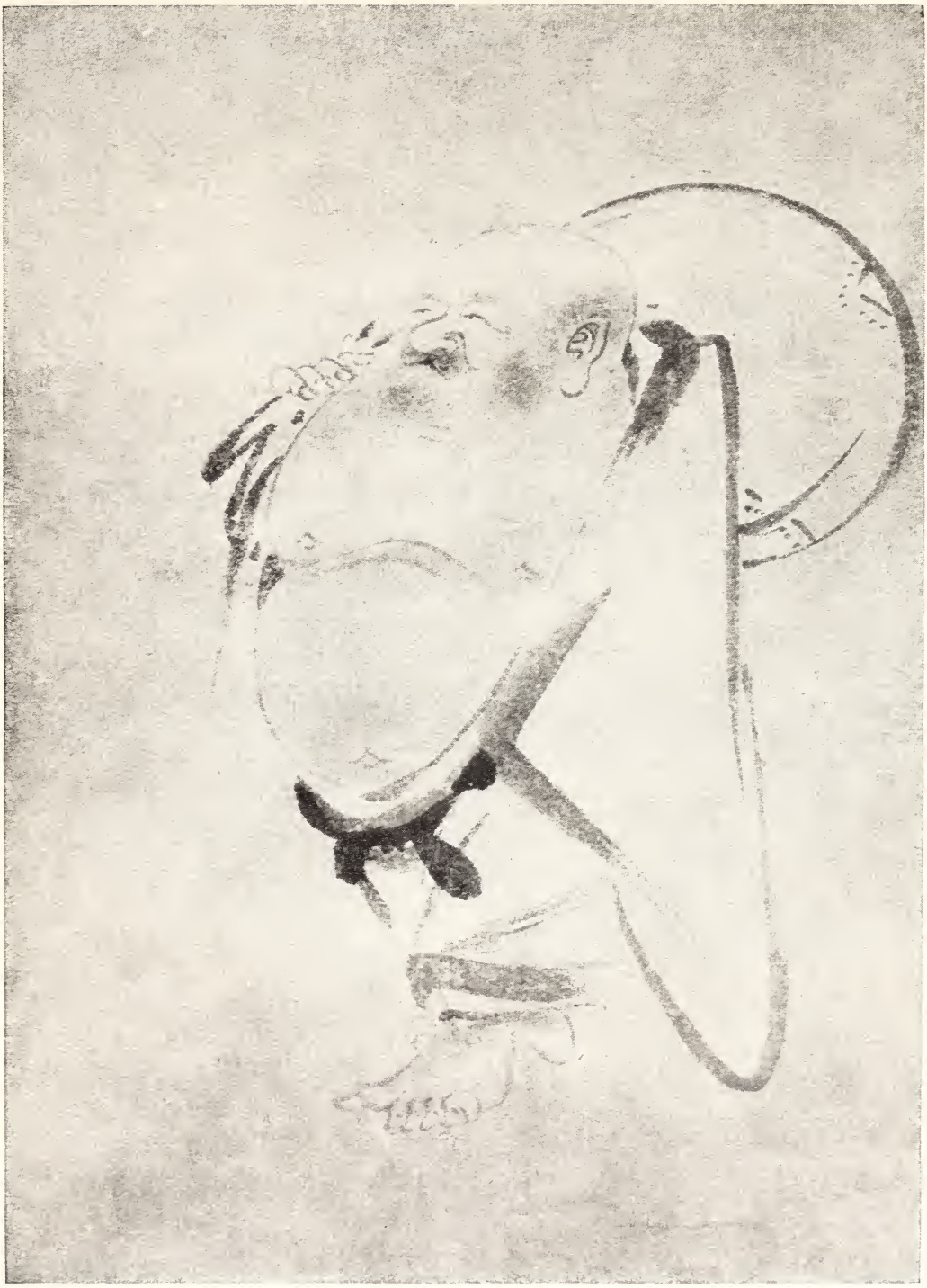
Ausschnitt aus 34



China, 13. Jahrh. — *Dharma* — *Myôshinji, Kyôto*

Papier

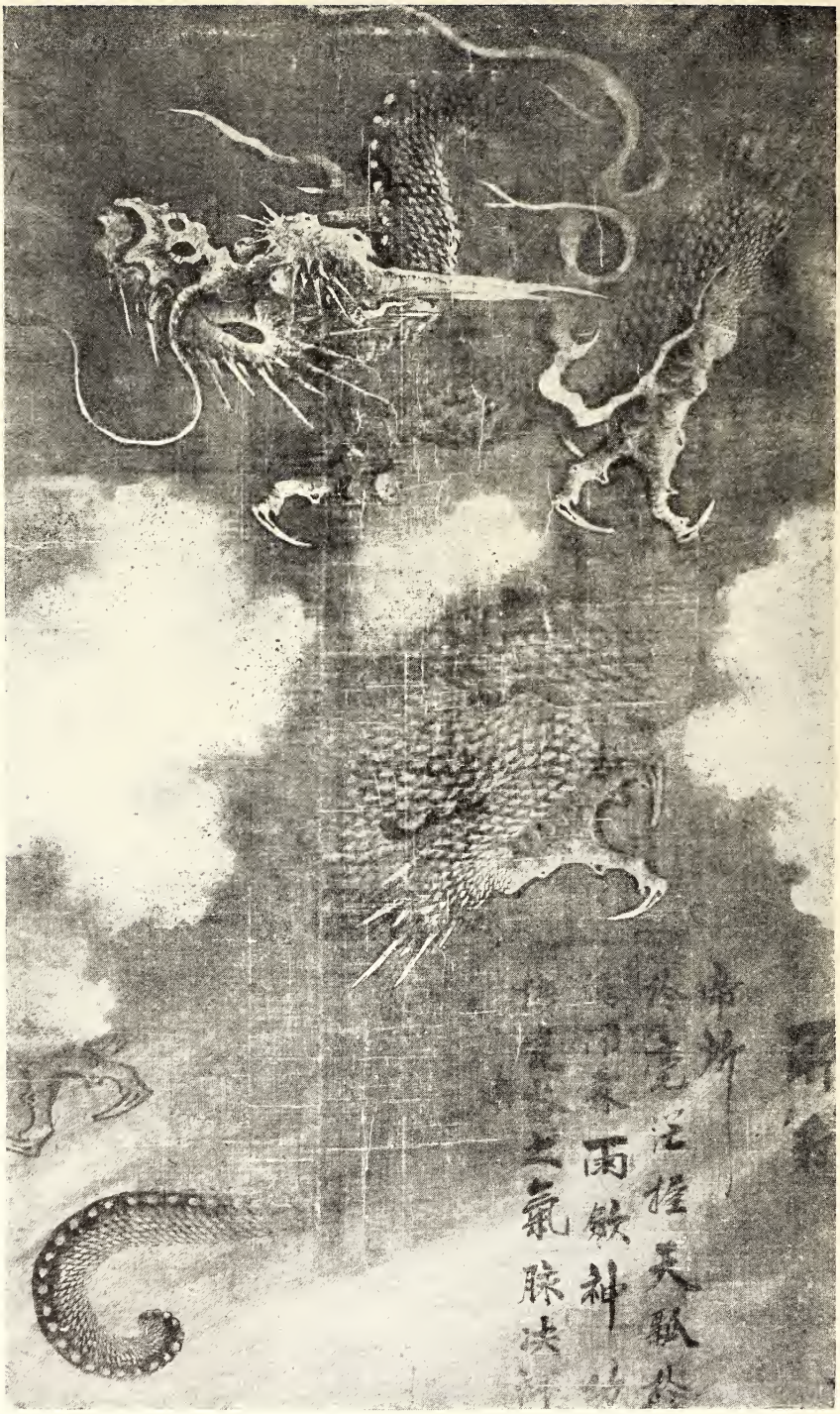
H. 106 cm



Tsu-wêng,
China, 13. Jahrh.

Pu-tai
Papier
Ausschnitt

Tôkyô,
Masuda



Ch'ên Yung,
China, 13. Jahrh.

Drache
Seide
H. 188 cm

Nagoya,
Tokugawa

Mu-hsi, China, um 1250

Tiger

Japan

Mu-hsi,
China, um 1250

Star und Bachstelzen

Seide

H. 150 cm

Tôkyô,
Sakai

Mu-hsi,
China, um 1250

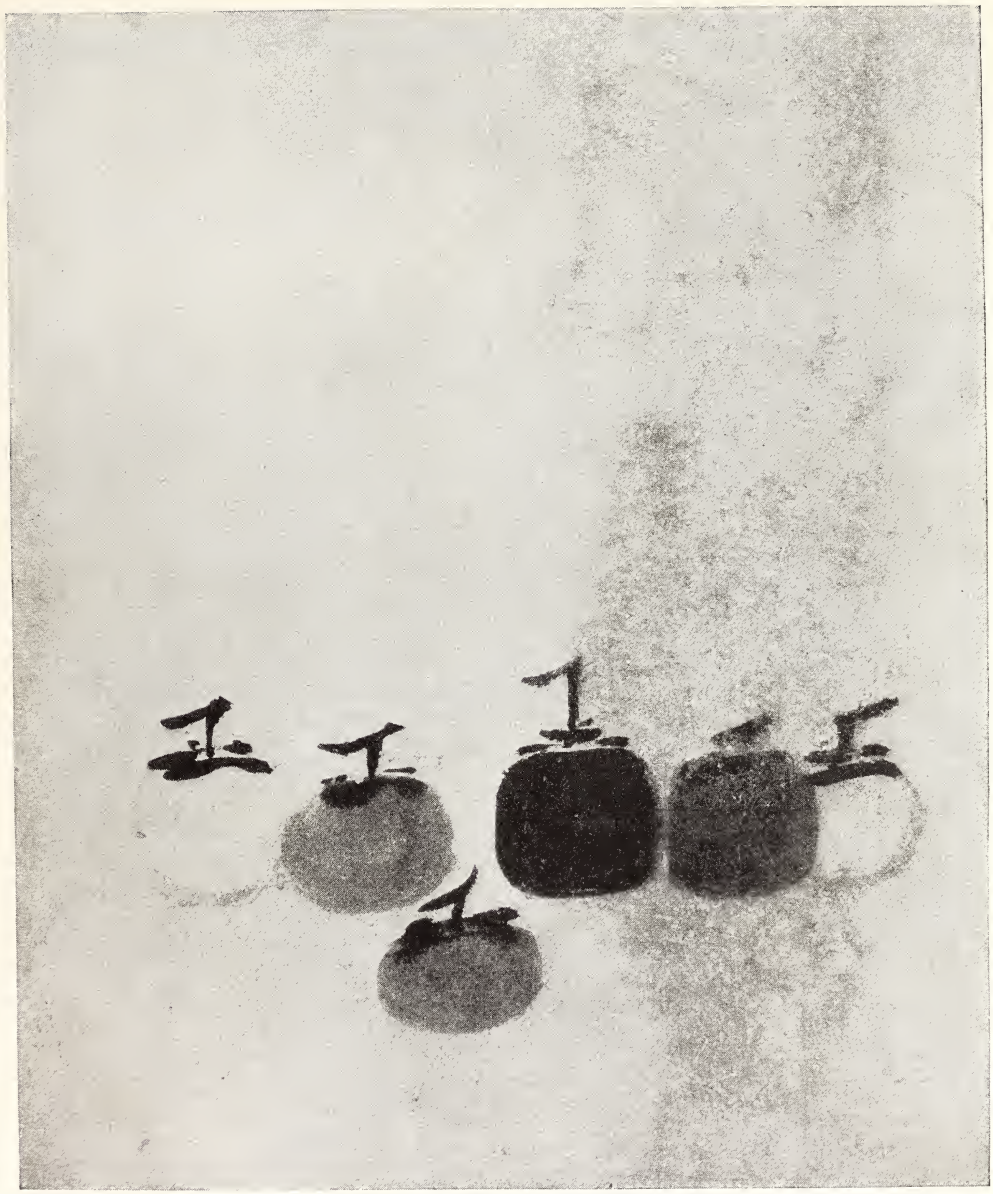
Star
Papier
H. 79 cm

Tôkyô,
Matsudaira

Mu-hsi,
China, um 1250

Kastanienzweig
Papier
H. 36 cm

Ryûkôin,
Kyôto



Mu-shi,
China, um 1250

Dattelpflaumen
Papier
H. 36 cm

Ryûkôin
Kyôto

43

Mu-hsi, China, um 1250

Heimkehr
Pe
Br.

de Boote *Tôkyô, Matsudaira*

m

Mu-hsi,
China, um 1250

Der Heilige Vanavâsî
H. 107 cm

Tôkyô,
Iwasaki

Ausschnitt aus 45

Mu-hsi,
China, um 1250

Wildgänse
Papier
H. 86 cm

Berlin

Ausschnitt aus 47

48

Ausschnitt aus 47

Mu-hsi,
China, um 1250

Kranich
Seide, leicht getönt
H. 142 cm

Daitokuji,
Kyôto

Mu-hsi,
China, um 1250

Kuan-yin
Seide, leicht getönt
H. 142 cm

Daitokuji,
Kyôto

Mu-hsi,
China, um 1250

Affenmutter
Seide, leicht getönt
H. 142 cm

Daitokuji,
Kyôto

Jih-kuan,
China, 13. Jahrh.

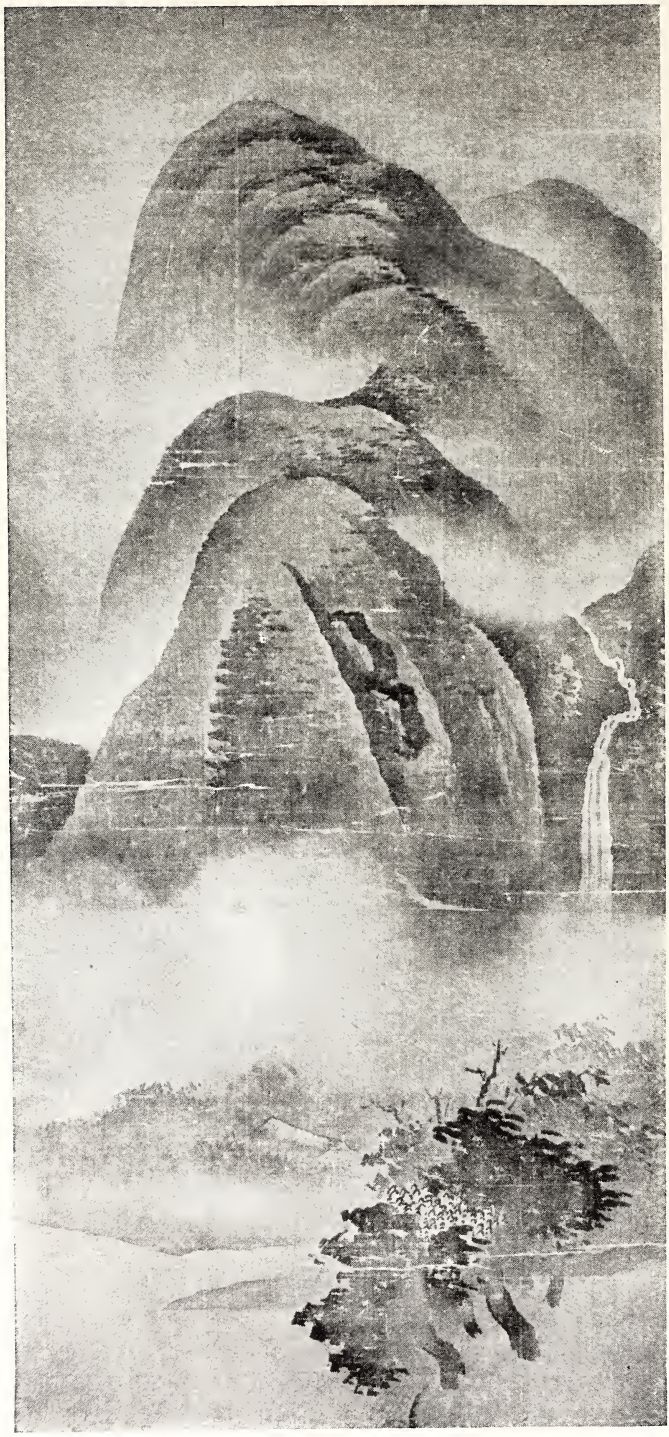
Weinrebe
H. 97,5 cm

Tôkyô,
Inouye

China,
13.—14. Jahrh.

Winterlandschaft
Ausschnitt
Seide
Br. 50 cm

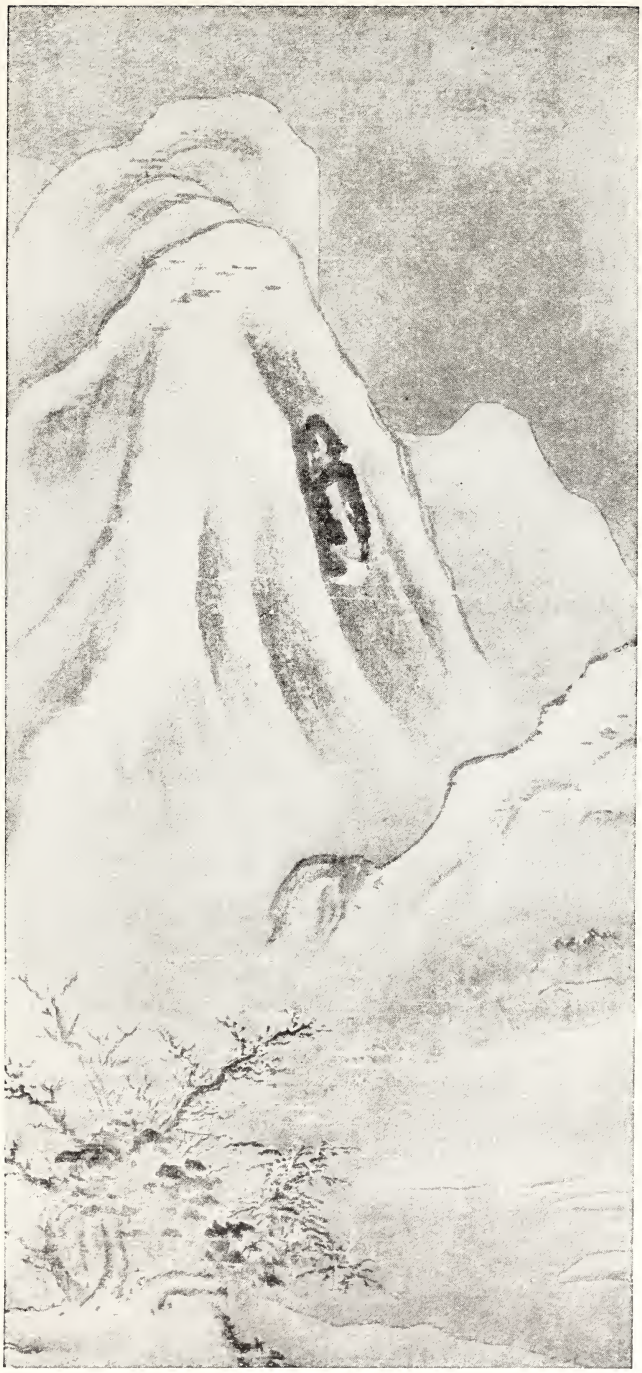
Kyôto,
Inouye



Kao Jan-hui,
China, 13.—14. Jahrh.

Konchiin,
Kyôto

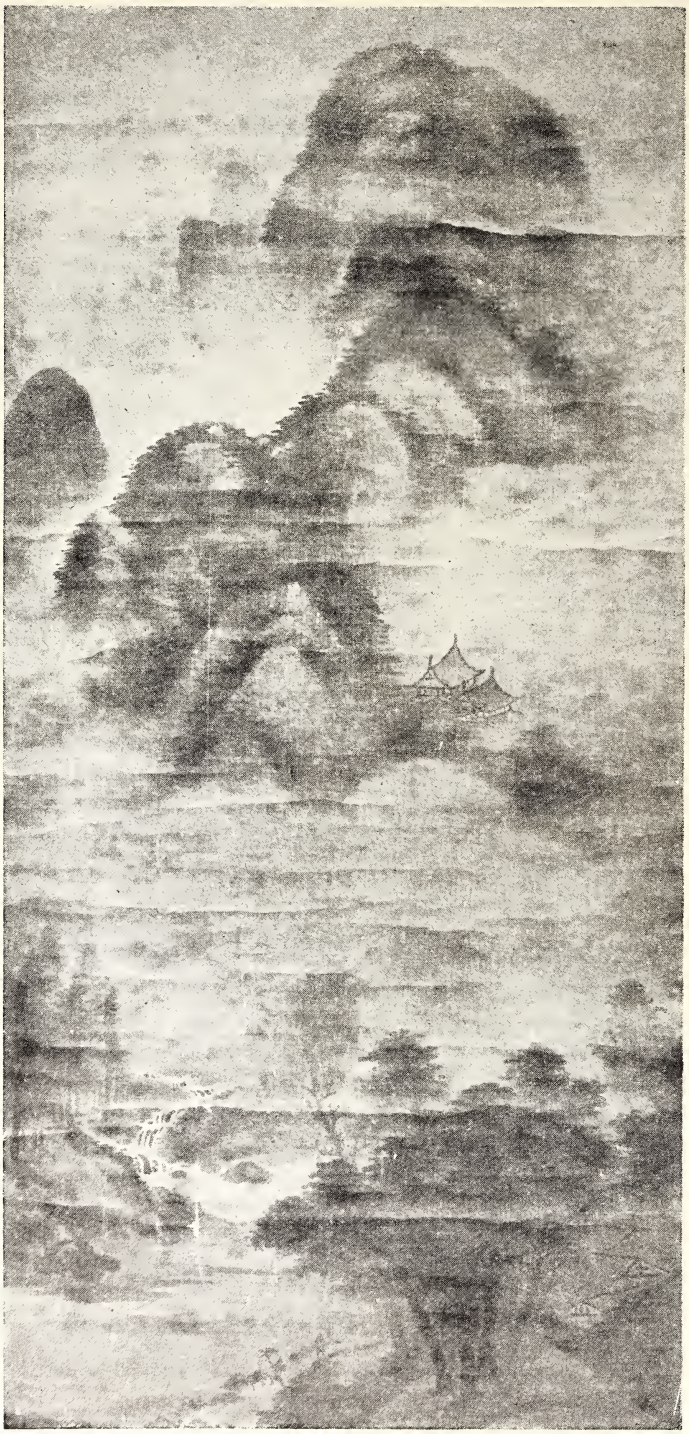
Sommerlandschaft
Seide
H. 124 cm



Kao Jan-hui,
China, 13.–14. Jahrh.

Konchiin,
Kyôto

Winterlandschaft
Seide
H. 124 cm



Kao Jan-hui,
China, 13.—14. Jahrh.

Tôkyô,
Akimoto

Nach dem Regen
Seide
H. 145 cm

Neng-Shih,
China, 14. Jahrh.?

Sommerdunst
Papier, leicht getönt
Br. 33 cm

Tôkyô,
Kuroda

Yen Hui?
China, 13.—14. Jahrh.

Tôkyô,
Koide

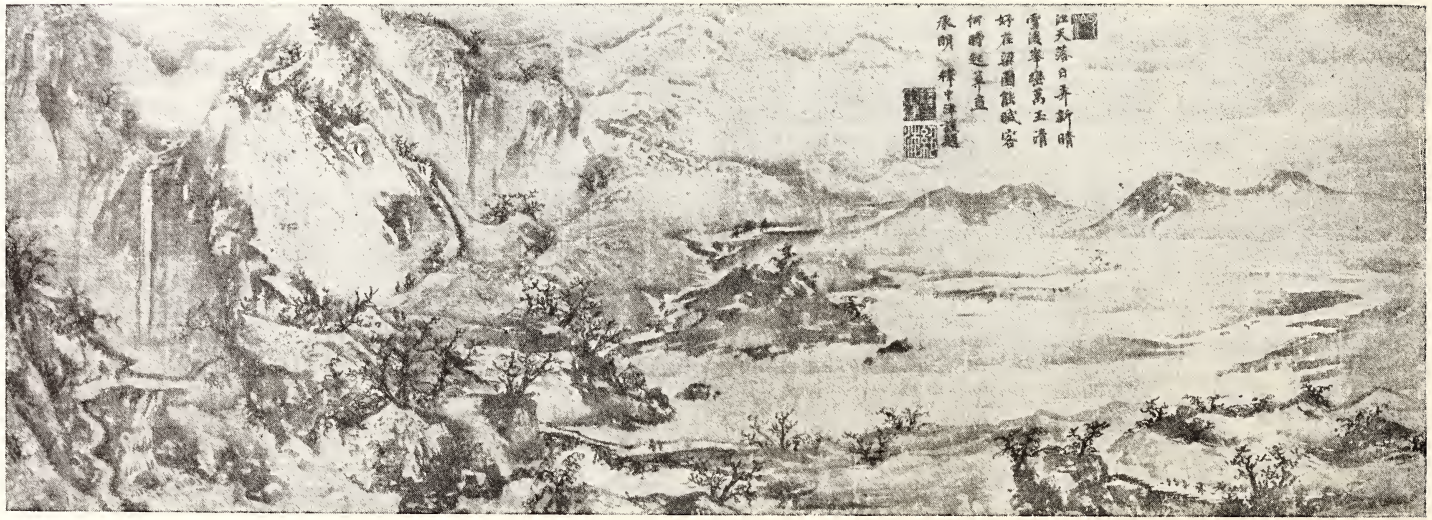
Han-shan und Shih-tê

H. 122 cm

Li Yüan To,
China, 14. Jahrh.

Bambus
Seide

Tôkyô?



Chang Yüan,
China, 13.—14. Jahrh.

Landschaft
Papier
H. 35 cm

Shôkoku ji,
Kyôto

Li Tsai,
China, 15. Jahrh.

Landschaft
Seide, leicht getönt
H. 140 cm

Tôkyô,
Gejô

Ho T'eng,
China, 15. Jahrh.

Landschaft
Seide
H. 224 cm

Tôkyô,
Tanaka

Wên Chêng-ming,
China, i. H. 16. Jahrh.

Peking,
Lo Chên-yü

Bambus
Papier
H. 79 cm

Chiang Sung, China, um 1500

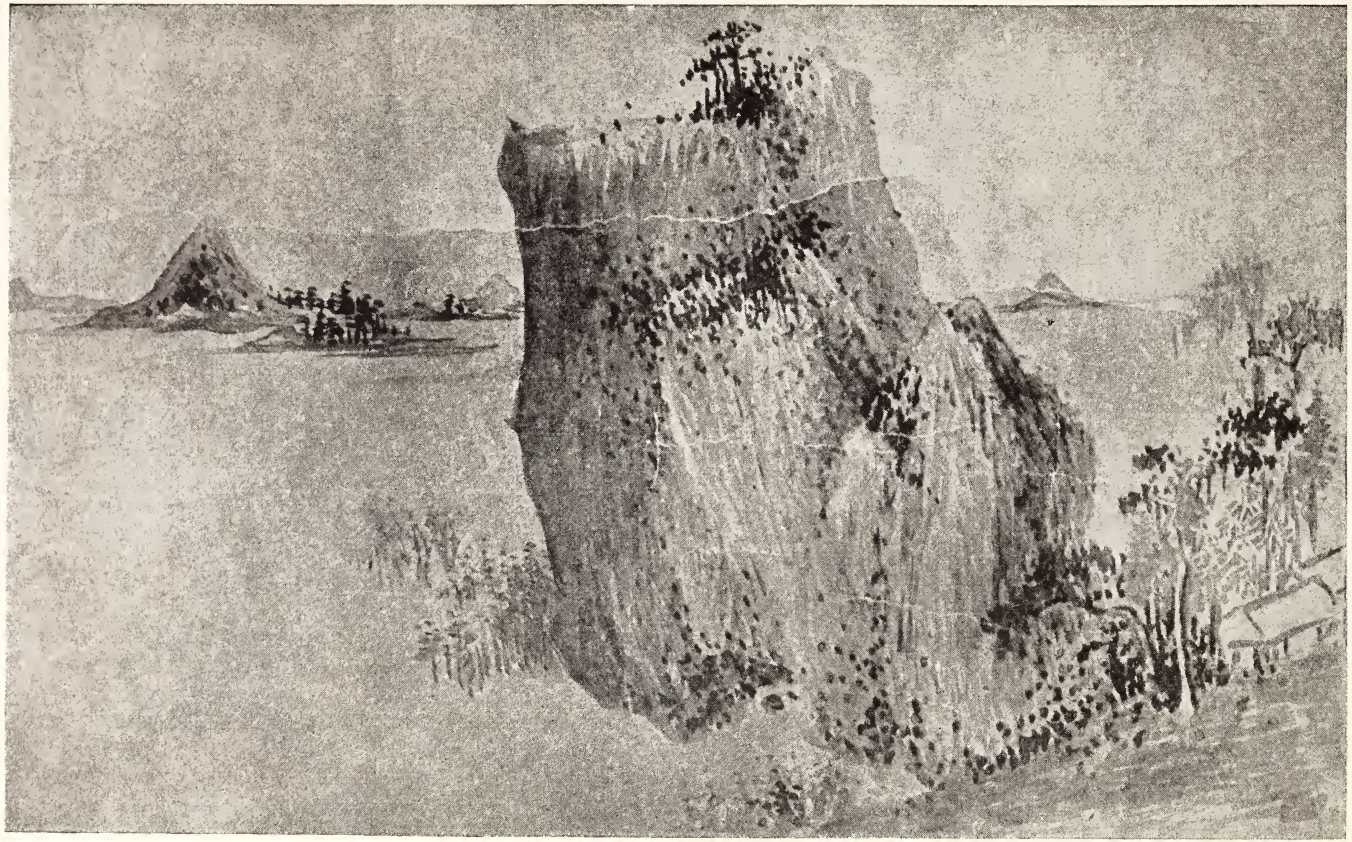
Sommer (Ausschnitt)
Papier
H. 23 cm

Berlin

Chiang Sung, China, um 1500

Winter (Ausschnitt)
Papier
H. 23 cm

Berlin



Chang Shui-Tu,
China, i. H. 17. Jahrh.

Landschaft
Papier
H. 25 cm

Ôsaka,
Sumitomo

Toba Sôjô?
Japan, 12. Jahrh.?

Pferde
(Ausschnitt)
Papier
H. 30 cm

Kôzanji,
Yamashiro

Toba Sôjô?
Japan, 12. Jahrh.?

Tiere als Menschen
(Ausschnitte)
Papier
H. 30 cm

Kôzanji,
Yamashiro

Mokuan,
Japan, 1317–73

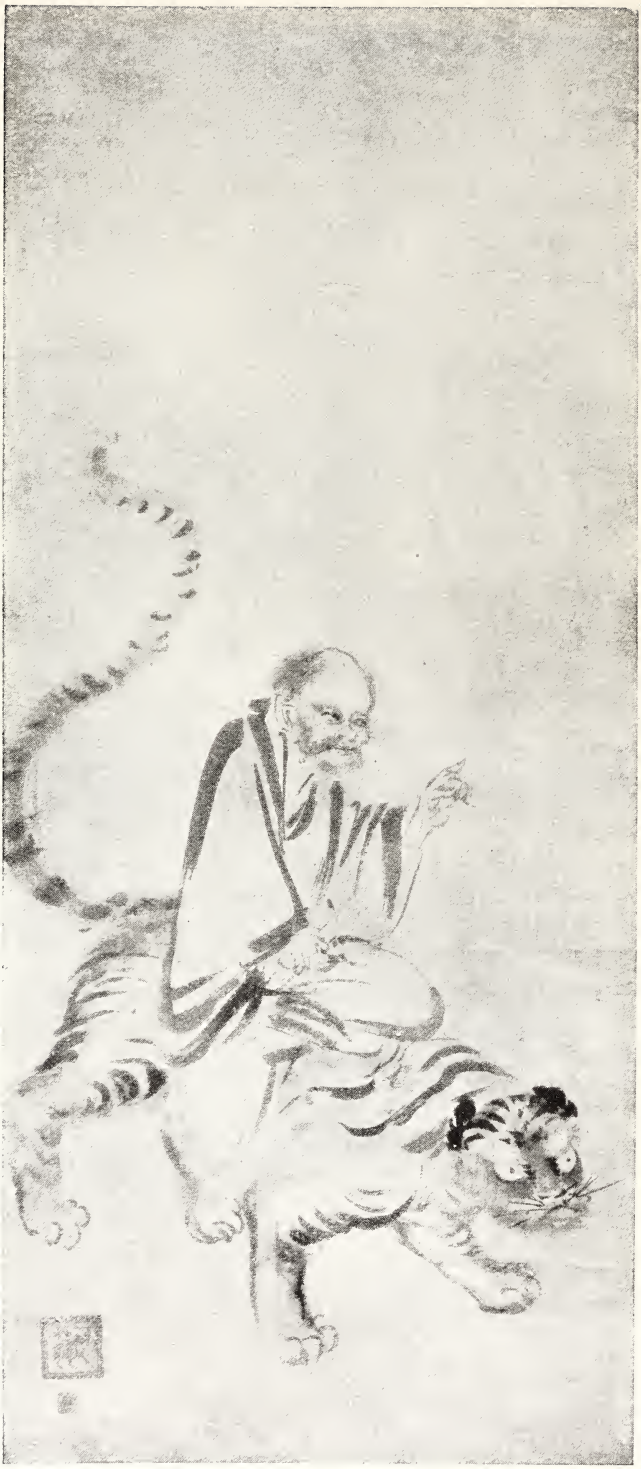
Zen-Mönch

Osaka
Uyeno

Mokuan,
Japan, 1317—73

Affe
H. 130 cm

Tôkyô,
Koidé

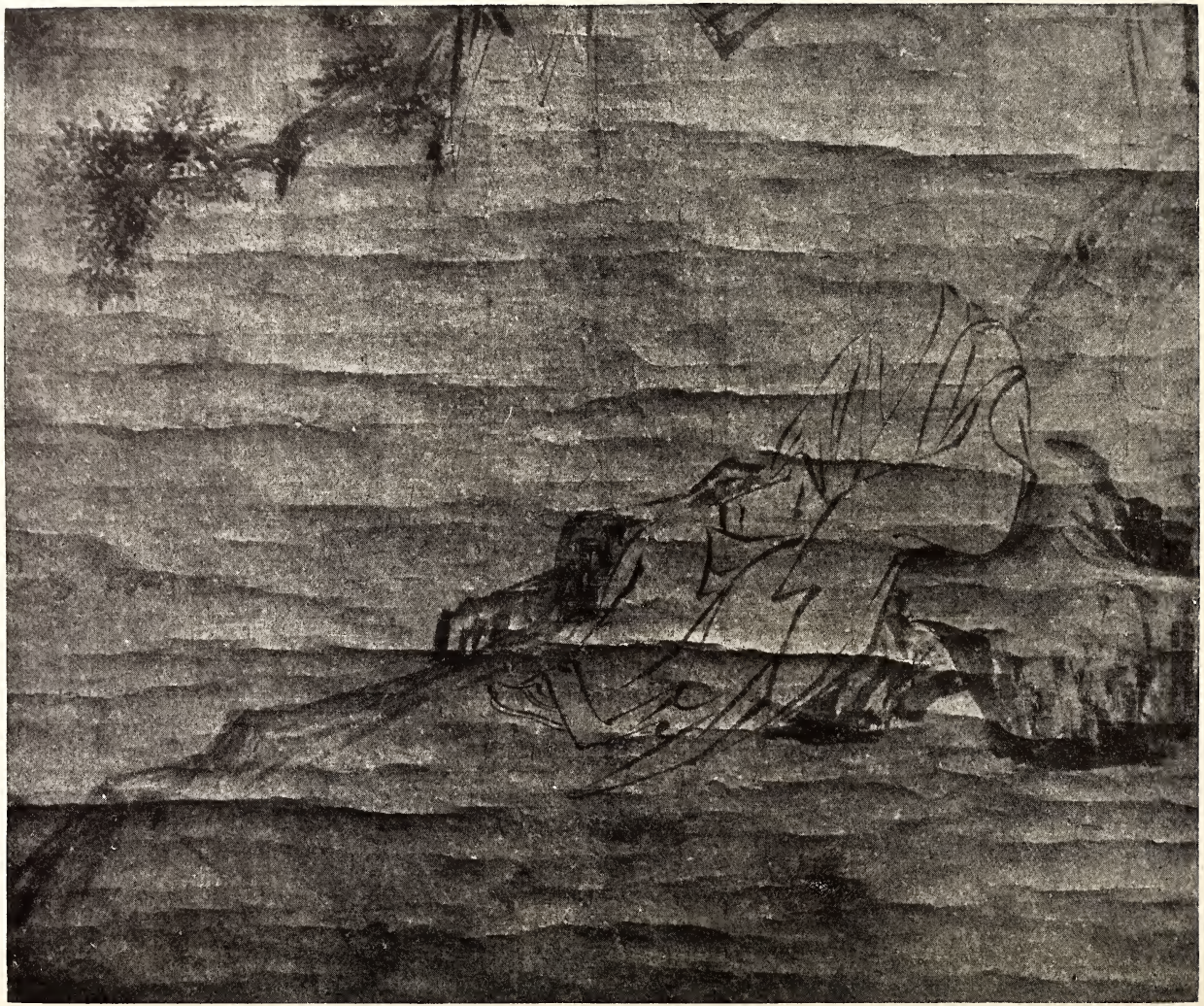


Kaô,
Japan, † 1345

Bukan
Papier

Tôkyô,
Gjô

Ausschnitt aus 71



Myôchô,
Japan, 1352—1413

Shôichi Kokushi
Papier
H. 36 cm

Tôfukuji,
Kyôto

Ausschnitt aus 73

Tesshû,
Japan, 14. Jahrh.

Orchis und Bambus
Papier

Shûbun,
Japan, † nach 1454

Tôkyô,
Tsugaru

Han-shan und Shih-tê

Papier

H. 100 cm

Shûbun,
Japan, † nach 1454

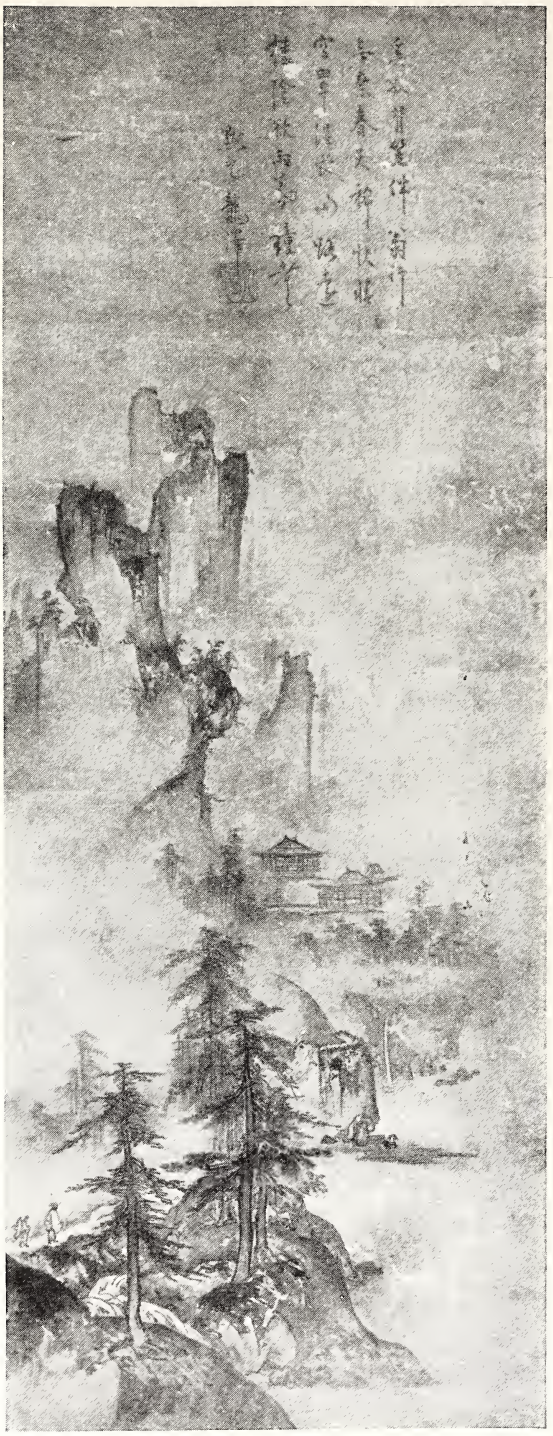
Landschaft
Ausschnitt
Papier, leicht getönt
Br. 32 cm

Ôsaka,
Uyeno

Shûbun,
Japan, † nach 1454

Herbstabend
Ausschnitt
Leicht getönt
Br. 29 cm

Ôsaka,
Fujita



Oguri Sôtan
Japan, 15. Jahrh.

Landschaft
Papier
H. 83 cm

Früher Tôkyô, Daté

Ausschnitt aus 79

80

Oguri Sôtan
Japan, 15. Jahrh.

Sperlinge
Tusche
H. 59 cm

Tôkyô,
Gjô

Soga Jasoku,
Japan, † 1483

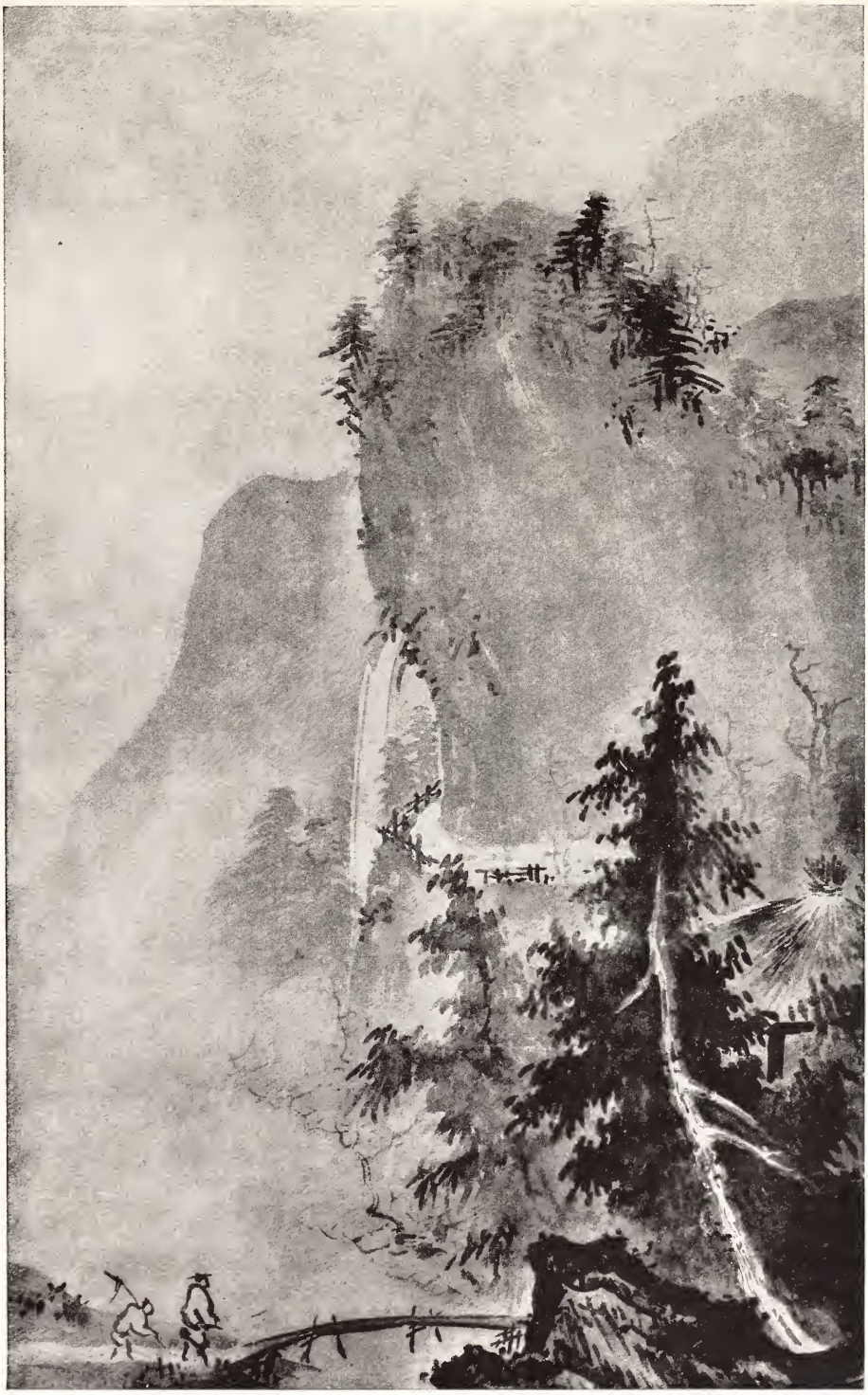
Dharma
Papier, getönt
H. 70 cm

Yôtokuin,
Daitokuji, Kyôto

Soga Jasoku,
Japan, † 1483

Winter
Papier
H. 55 cm

Tôkyô,
Tokugawa



Soga Jasoku,
Japan, † 1483

Sommer
Papier
H. 55 cm

Tôkyô,
Tokugawa

Keishoki,
Japan, 15.—16. Jahrh.

Landschaft
Papier, leicht getönt
H. 48 cm

Tôkyô,
Akimoto

Keishoki,
Japan, 15.—16. Jahrh.

Landschaft
Papier, leicht getönt
H. 48 cm

Tôkyô,
Akimoto

Keishoki,
Japan, 15.—16. Jahrh.

Landschaft

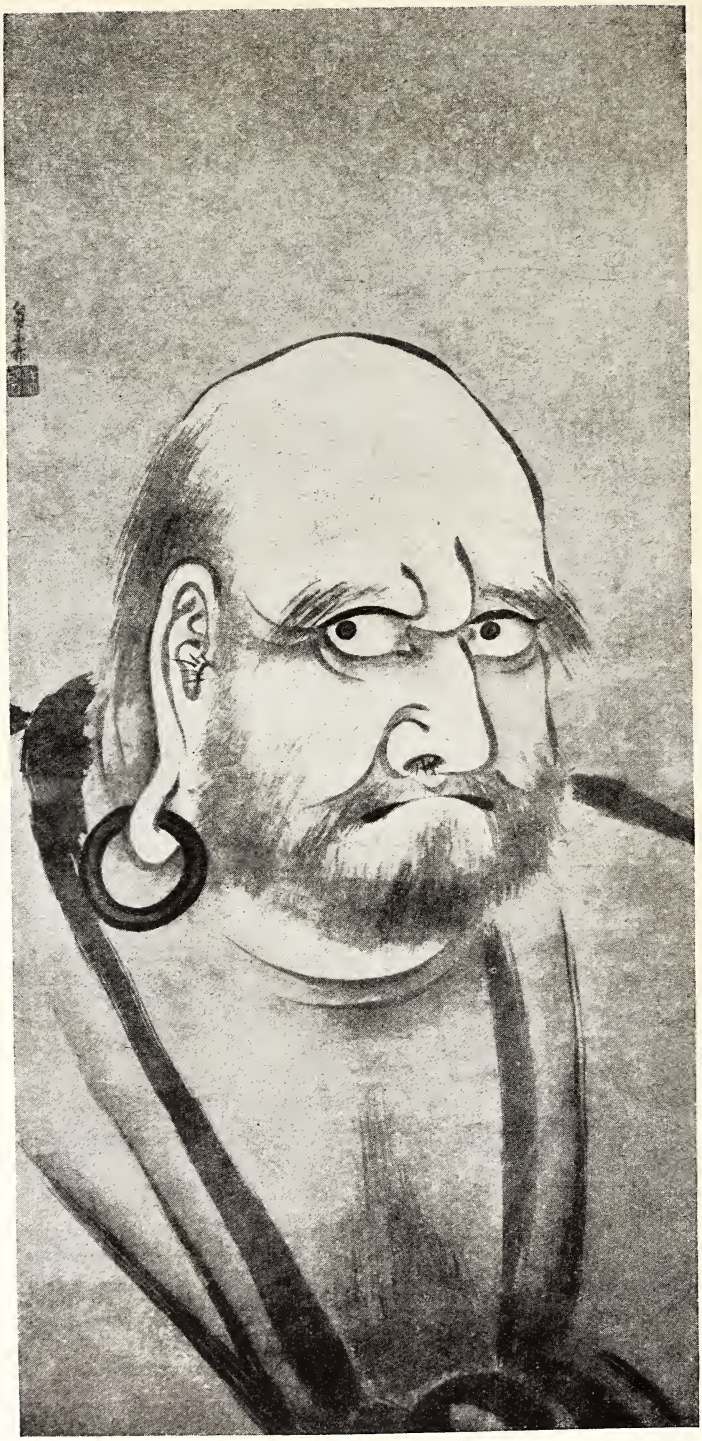
Ausschnitt
Papier
Br. 28 cm

Ôsaka,
Uyeno

Keishoki,
Japan, 15.—16. Jahrh.

Landschaft
Papier
H. 61 cm

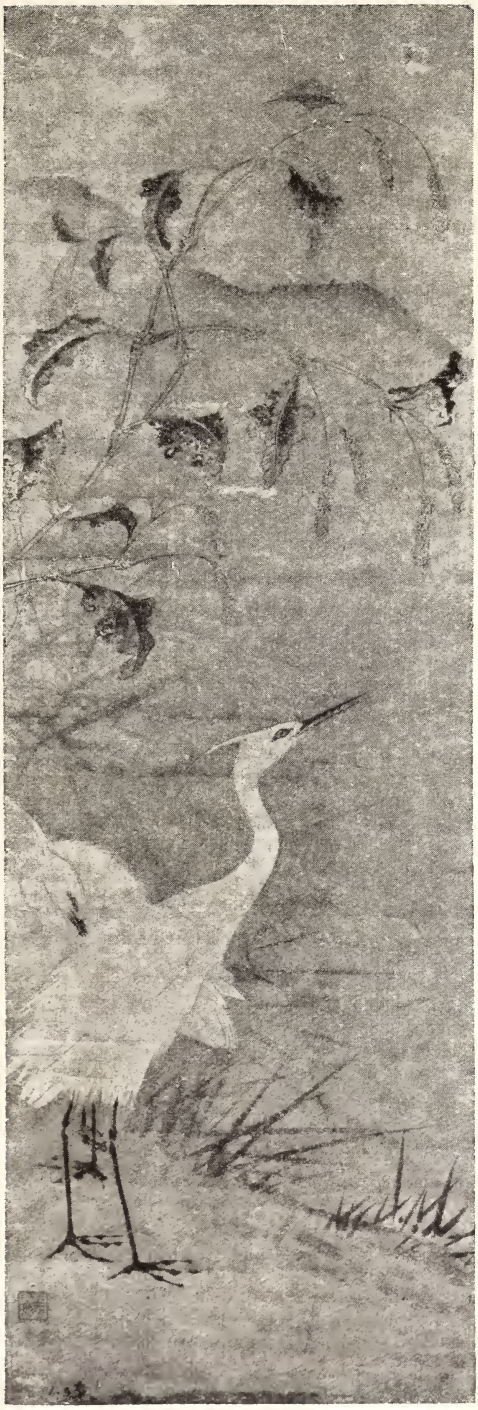
Tôkyô,
Nezu



Keishoki,
Japan, 15.–16. Jahrh.

Dharma
Papier
H. 95 cm

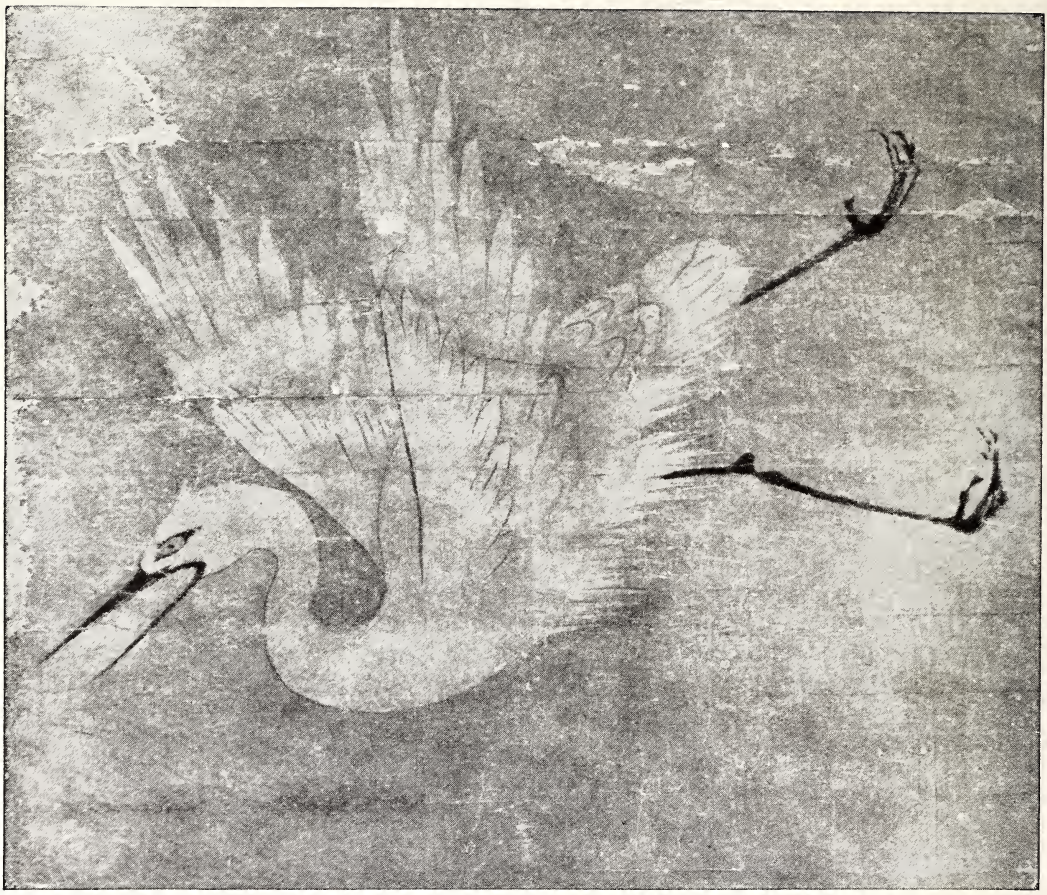
Nanzenji,
Kyôto



Nôami
Japan, 15. Jahrh.

Reiher
Papier
H. 105 cm

Berlin



Ausschnitt aus 90

Nôami,
Japan, 15. Jahrh.

Landschaft
Papier
H. 46 cm

Ôsaka,
Fujita

Geiami,
Japan, 15. Jahrh.

Kwannon
Papier
H. 88 cm

Tenjuan,
Kyôto

Sôami, Japan, um 1450—1530

Ufer

Papier

Br. 58 cm

Tôkyô, Matsudaira

Sôami,
Japan, um 1450—1530

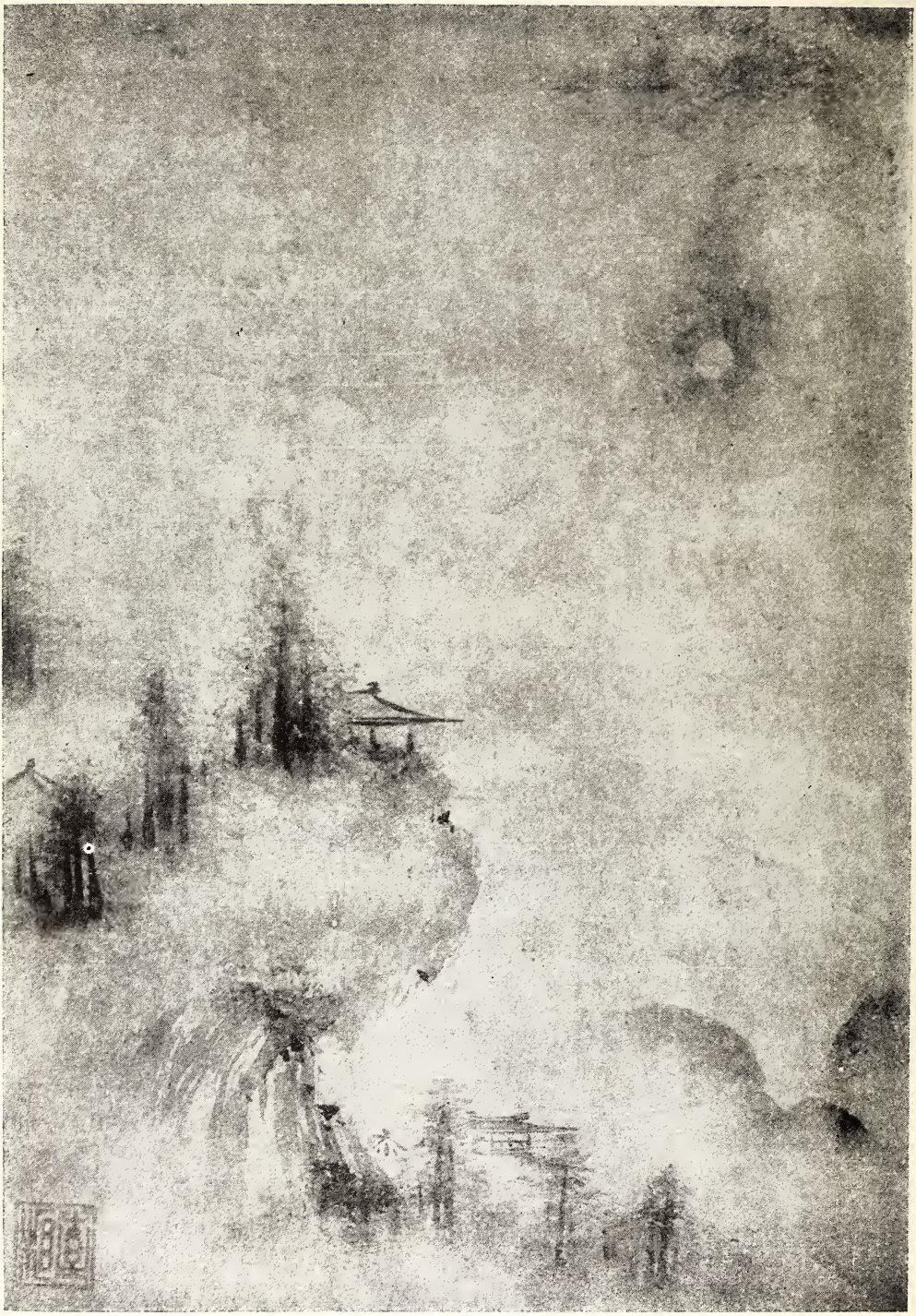
Landschaft
Papier
H. 79,5 cm

Tôkyô,
Abe

Sôami,
Japan, um 1450—1530

Landschaft
Papier
H. 79,5 cm

Tôkyô,
Abe



Sôami,
Japan, um 1450—1530

Landschaft
Papier
H. 86 cm

Daisenin,
Kyôto

Sôami,
Japan, um 1450—1530

Landschaft
Papier
H. 86 cm

Daisenin,
Kyôto

Sôami, Javan, um 1450—1530

Regen

Pavier

Tôkyô, Fukuoka

Sôami, Japan, um 1450—1530

Schnee

Papier

Tôkyô, Fukuoka

Ashikaga Yoshimitsu?
Japan

Tôkyô,
Akimoto

Der Dichter Su Tung-po
H. 94 cm
Papier

Ausschnitt aus 101

Shûkô,
Japan, 2. H. 15. Jahrh.

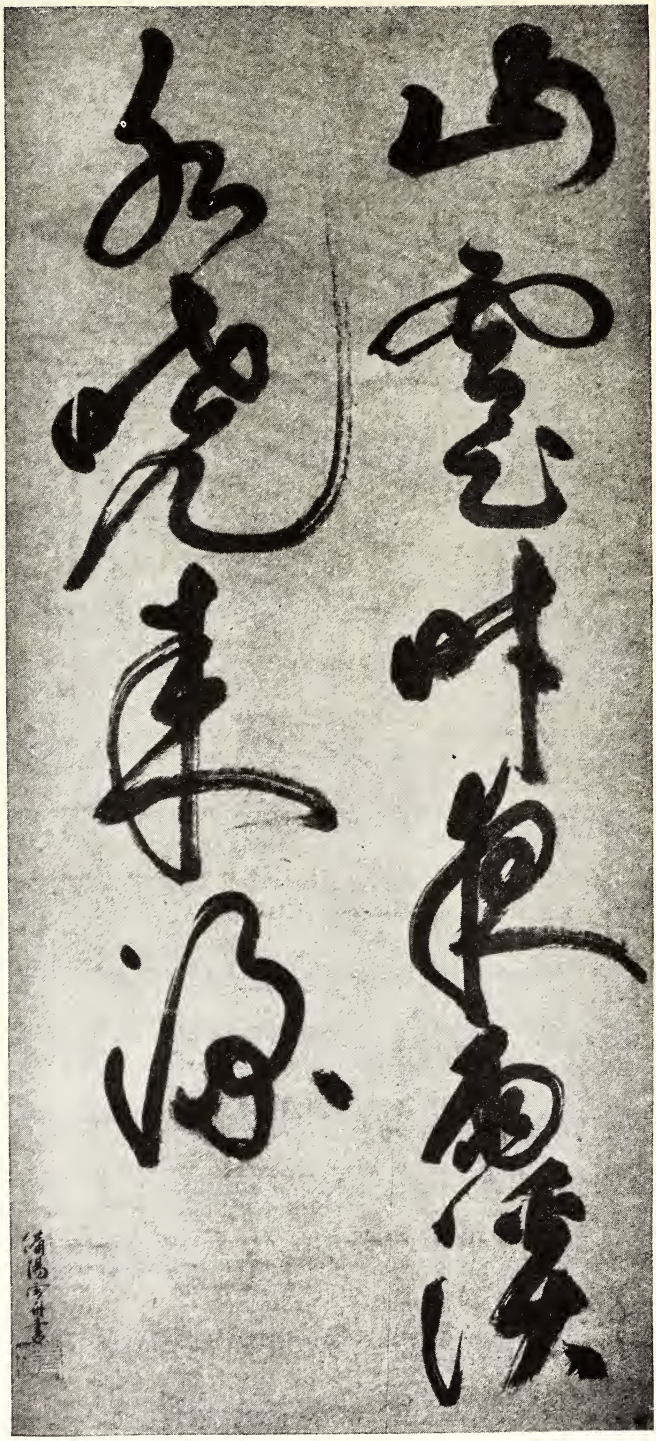
Landschaft
Papier
H. 45 cm

Tôkyô,
Inouye

Shûkô, Japan, *Ôsaka,*
2. H. 15. Jahrh. *Uyeno*

Sperlinge auf Bambus

Papier
H. 62 cm



Sesshû,
Japan, 1420—1506

Handschrift

Tôkyô,
Misoguchi

Sesshû,
Japan, 1420–1506

Tôkyô,
Tanaka

Landschaft
Papier

Ausschnitt aus 106

Sesshû,
Japan, 1420—1506

Frühling
Leicht getönt
H. 70 cm

Tôkyô,
Kuroda

Sesshû,
Japan, 1420—1506

Sommer
Leicht getönt
H. 70 cm

Tôkyô,
Kuroda

Sesshû,
Japan, 1420—1506

Herbst
Leicht getönt
H. 70 cm

Tôkyô,
Kuroda

Sesshû,
Japan, 1420—1506

Winter
Leicht getönt
H. 70 cm

Tôkyô,
Kuroda

Sesshû, Japan, 1420—1506

Landschaft (Ausschnitt)

Papier, leicht getönt

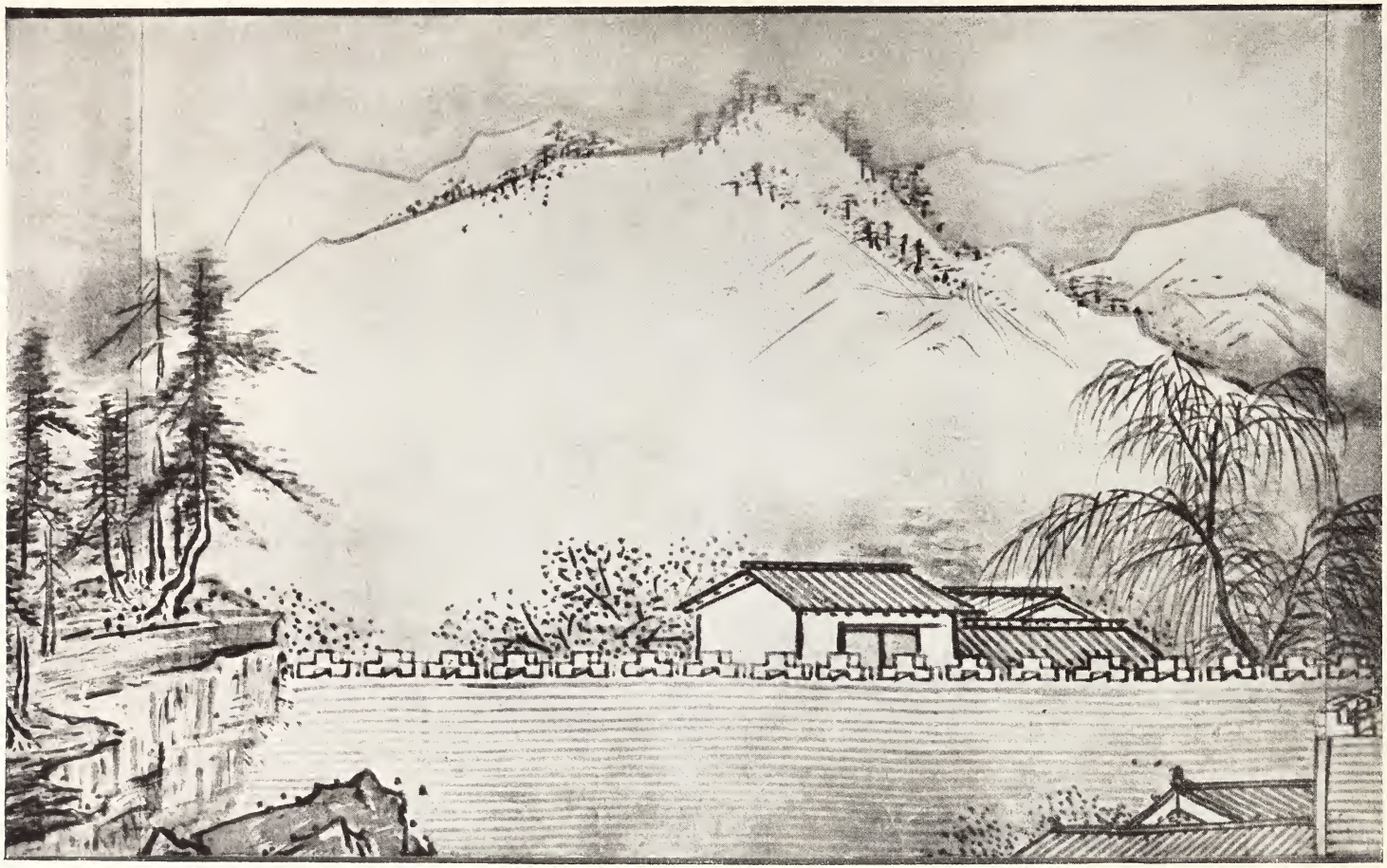
H. 38 cm

Tôkyô, Môri

Sesshû, Japan, 1420—1506

Landschaft (Ausschnitt)
Papier, leicht getönt
H. 38 cm

Tôkyô, Môri



Sesshû, Japan, 1420—1506

Landschaft (Ausschnitt)

Papier, leicht getönt

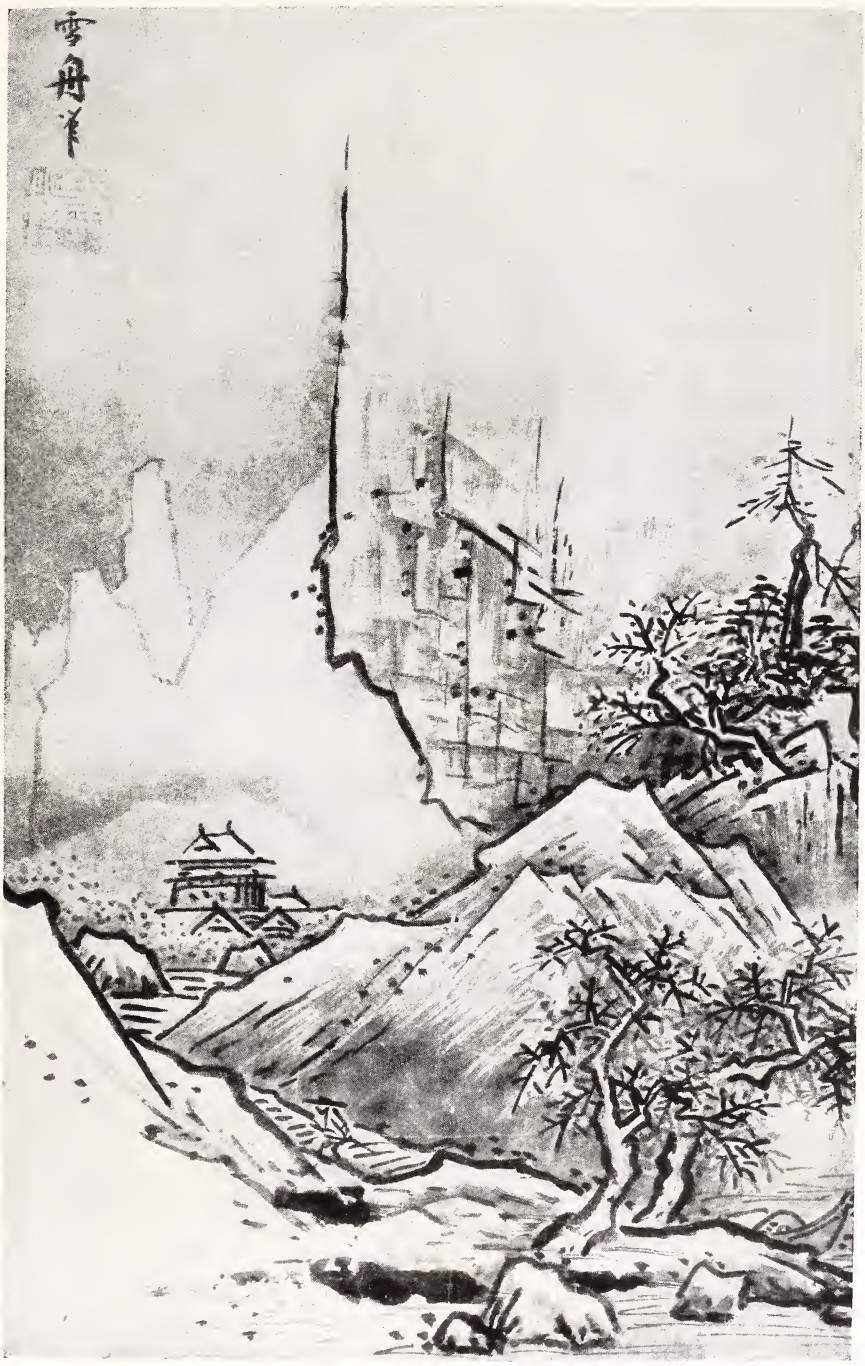
H. 38 cm

Tôkyô, Môri

Sesshû,
Japan, 1420—1506

Sommer
Papier
H. 45 cm

Manshuin,
Kyôto



Sesshû,
Japan, 1420—1506

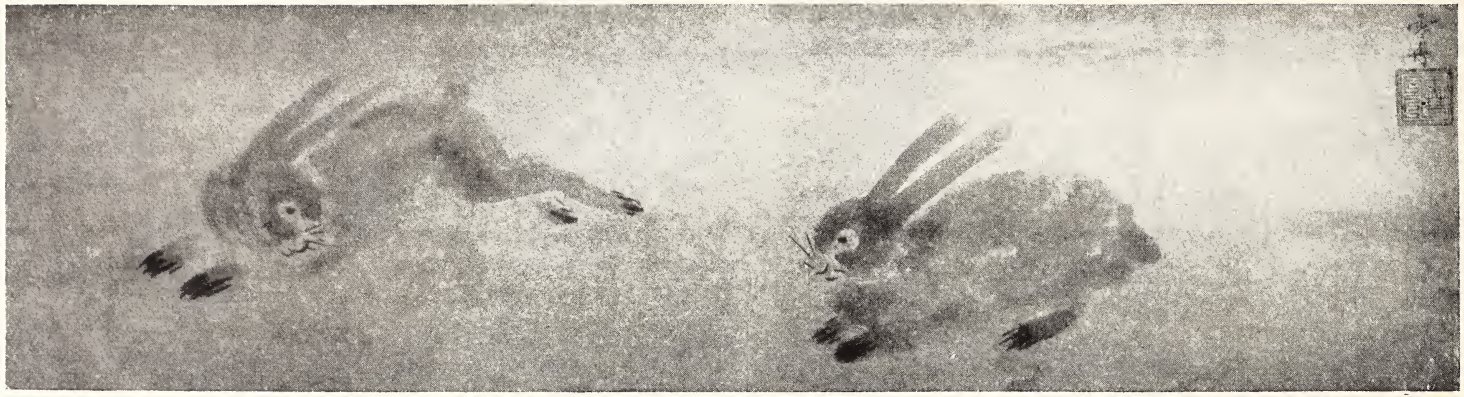
Winter
Papier
H. 45 cm

Manshuin,
Kyôtô

Sesshû,
Japan, 1420—1506

Landschaft (Ausschnitt)
Papier
Br. 32 cm

Tôkyô,
Museum



Sesshû, Japan, 1420—1506

Hasen

Papier

Tôkyô, Masuda

118

Sesshû, Japan, 1420—1506

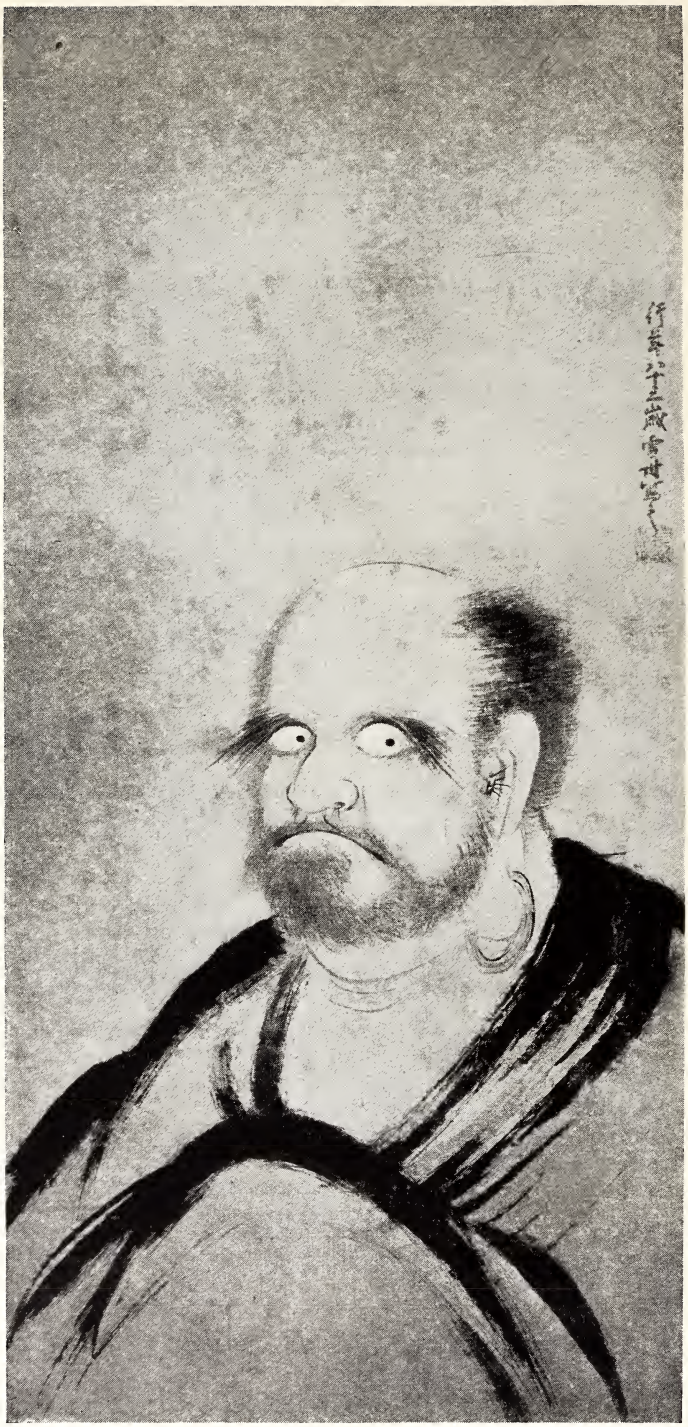
Pferde
Papier

Tôkyô
Kunst-Akademie

Sesshû,
Japan, 1420—1506

Star
Papier
H. 77 cm

Korea,
Miyabé



Sesshû,
Japan, 1420—1506

Dharma
Papier
H. 115 cm

Tôkyô,
Satake

Sesson, Japan, um 1480—1560

Landschaft

Papier

Br. 102 cm

Konchiin, Kyôto

Sesson,
Japan, um 1480-1560

Falke
Papier
H. 127 cm

Manshuin,
Kyôto

Sesson,
Japan, um 1480-1560

Falke
Papier
H. 127 cm

Manshuin,
Kyôto

Sesson,
Japan, um 1480-1560

Lu Tung-Pin
Papier
H. 121 cm

Tôkyô,
Masuda

Sesson,
Japan, um 1480—1560

Drache
Papier

Tôkyô?

Sesson, Japan, um 1480—1560

Sturm

Papier, leicht getönt

Br. 41 cm

Tôkyô, Satake

Sôyen.
Japan, 15. Jahrh.

Ufer
Papier
H. 38 cm

Tôkyô,
Fukuoka

Tôyô, Japan, 15. Jahrh.

Lotos
Papier
Br. 46 cm

Bishamon dô, Yamashiro

Tan an, Japan, 15. Jahrh.

Reiher

Papier

Ryôfû, Japan, 15. Jahrh.

Wildgänse

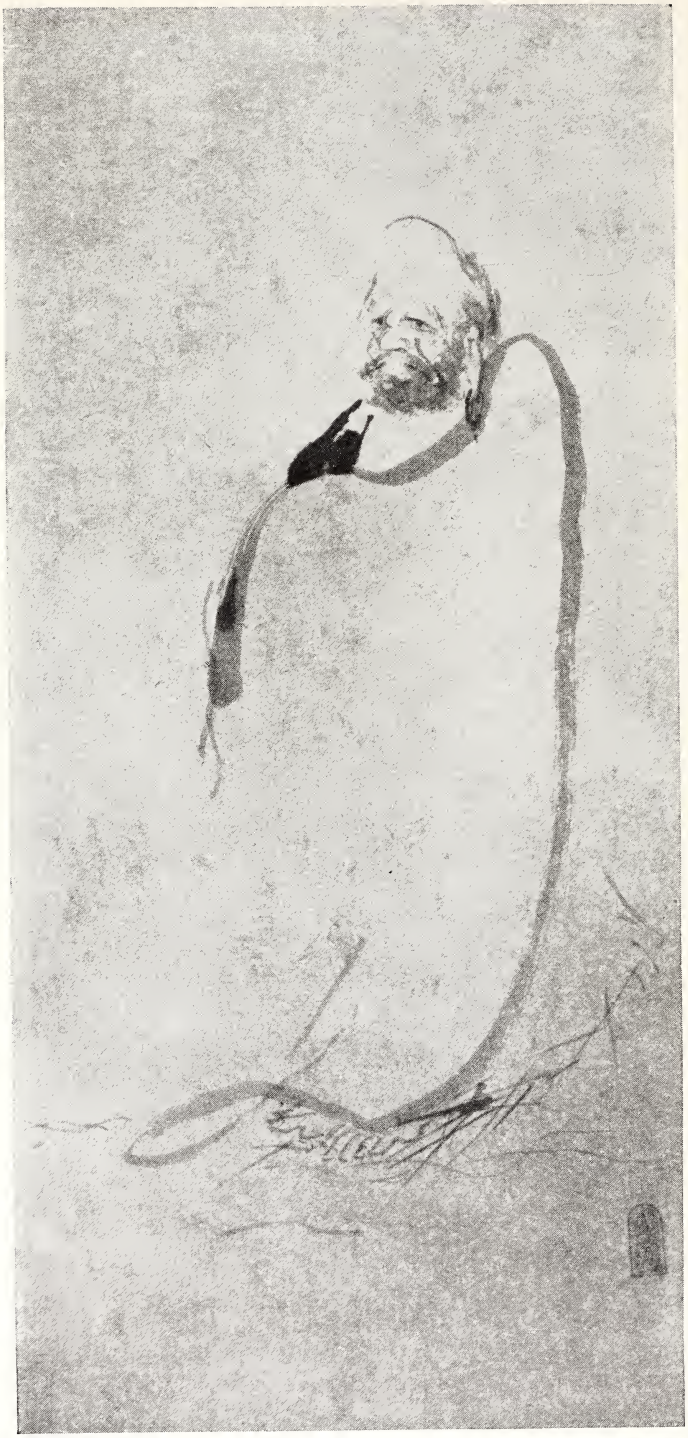
Papier

Tôkyô, Fukuoka

Shûgetsu,
Japan, 15.—16. Jahrh.

Yokohama,
Hara

Landschaft
Papier, leicht getönt
H. 82 cm



Miyamoto Niten,
Japan, 1582–1645

Dharma
Papier
H. 112 cm

Nagoya,
Tokugawa

Miyamoto Niten, Japan, 1582—1645

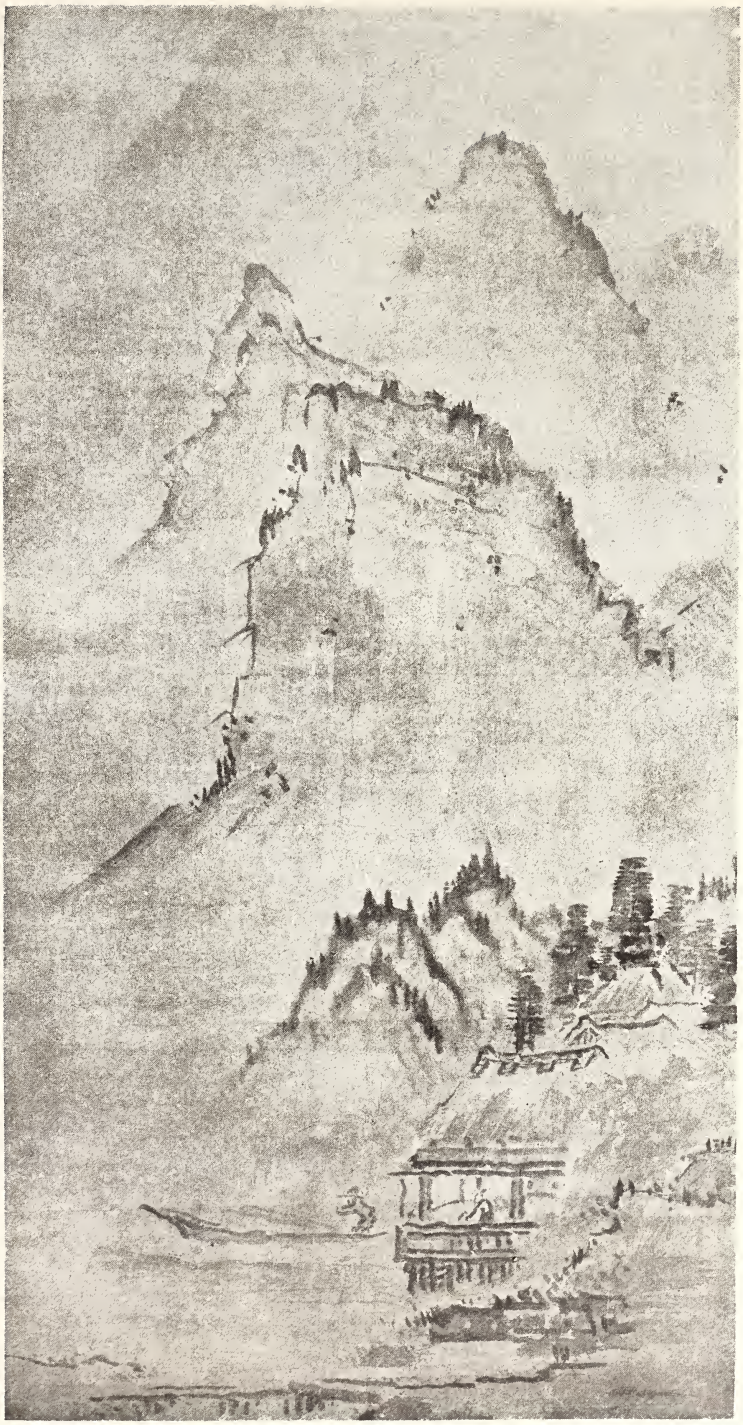
Pelikan

Papier

H. 135 cm

Tôkyô, Matsudaira

Miyamoto Niten, Japan, 1582–1645 — *Krähe* — *Papier* — *H. 135 cm* — *Tôkyô, Matsudaira*



Miyamoto Niten,
Japan, 1582–1645

Landschaft
Papier

Shôkwadô,
Japan, 1583—1639

Hotei
Papier
Br. 58 cm

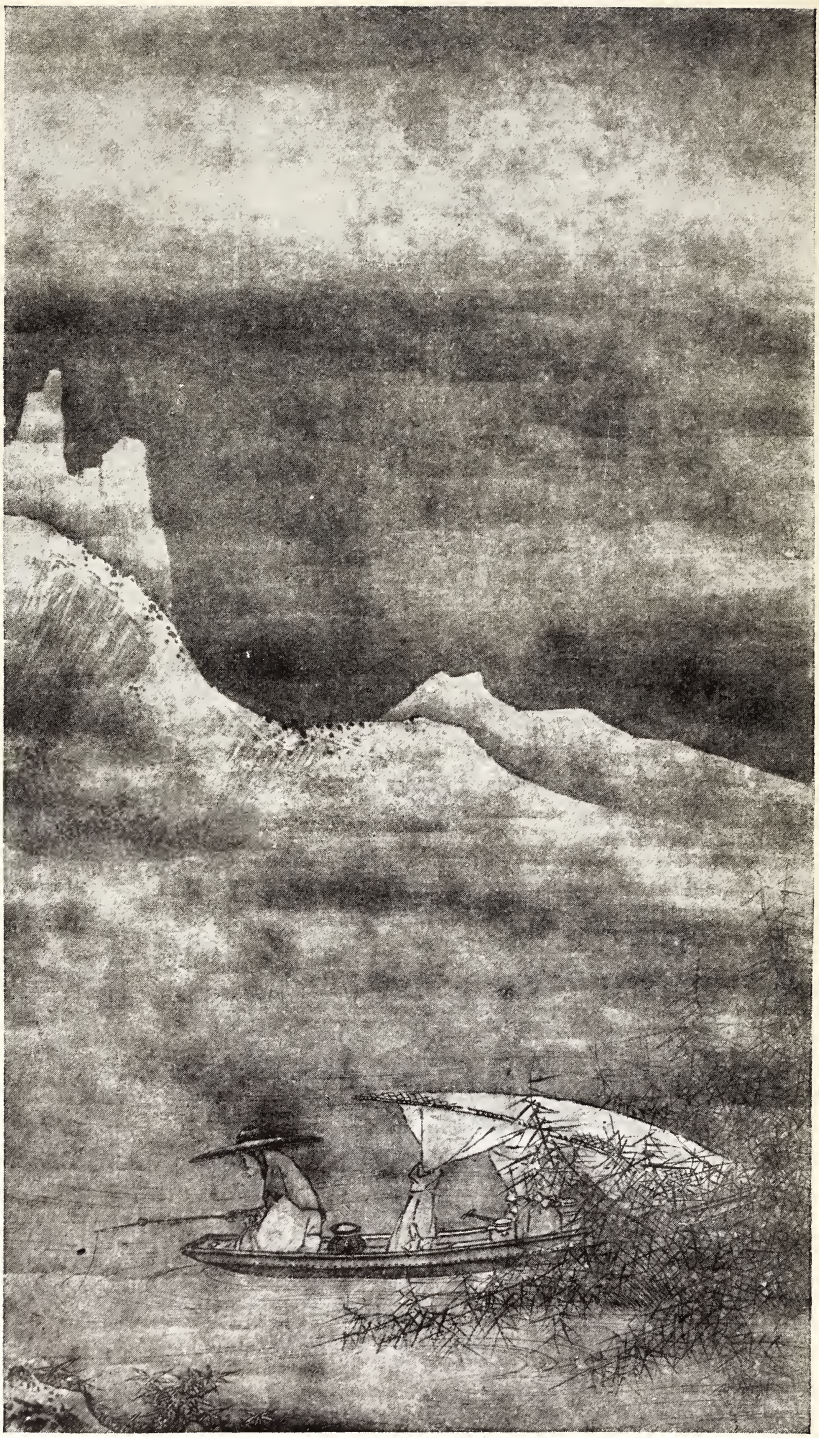
Ise, Hasegawa

Shôkwadô, Japan, 1583—1639

Finke auf Umé

Papier

Leicht getönt



Kano Masanobu,
Japan, 1454—A. 15. Jahrh.

Angler
Papier, leicht getönt

Tôkyô,
Akimoto

Kano Motonobu, Japan, 1476—1559

Herbstlandschaft

Papier, leicht getönt

Br. 132 cm

Konchi in, Kyôto

Kano Motonobu, Japan, 1476—1559

Wasserfall
Papier
Leicht getönt

Tôkyô, Akimoto

Kano Motonobu,
Japan, 1476—1559

Landschaft
Papier
H. 85 cm

Tôkaian,
Kyôto

Kano Motonobu.
Japan, 1476—1559

Schneesturm
Papier
H. 85 cm

Tôkaian,
Kyôto

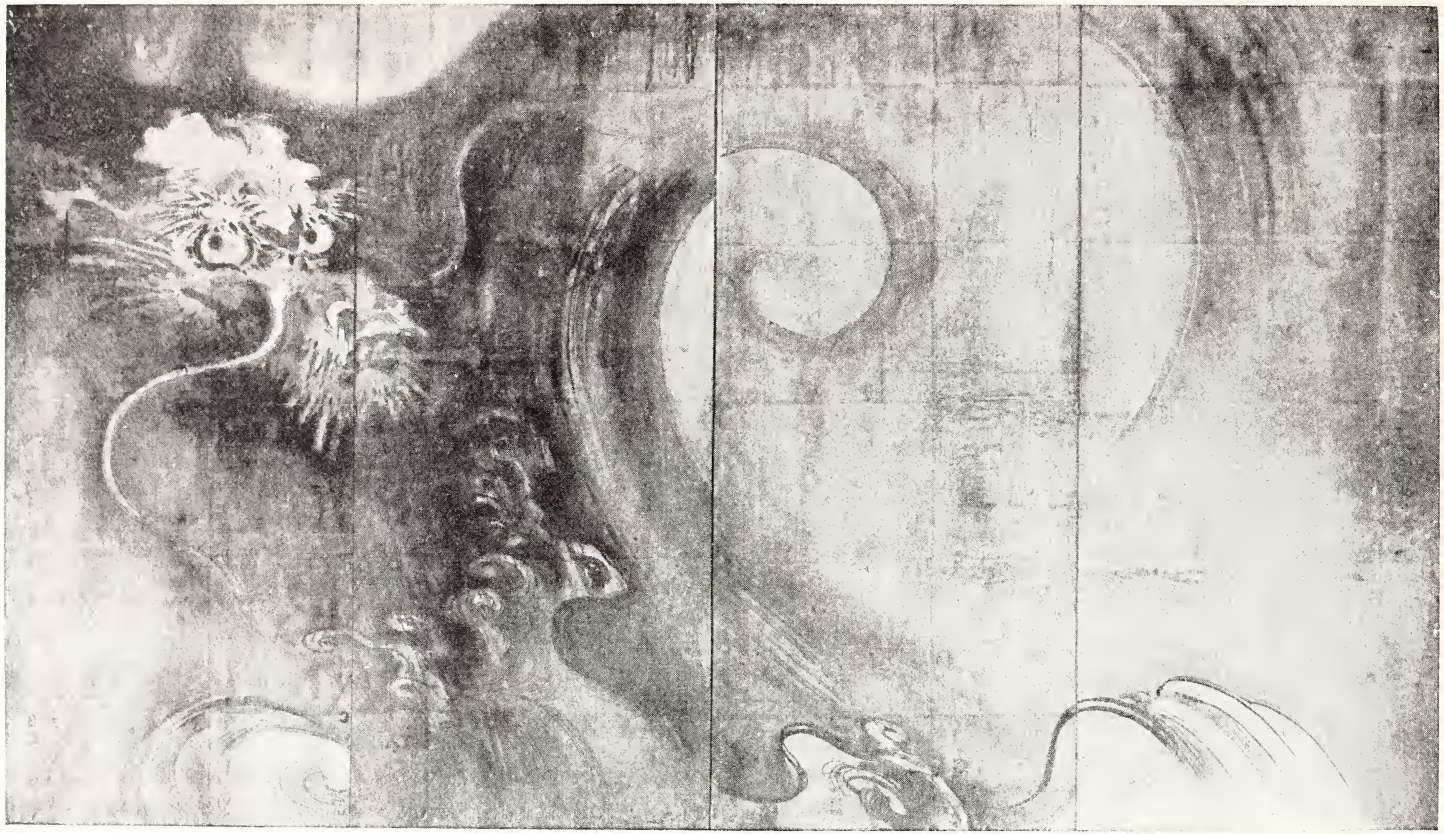
Kano Motonobu,
Japan, 1476—1559

Shaka
Papier

Kano Motonobu,
Japan, 1476—1559

Kranich
Papier, leicht getönt
H. 175 cm

Reiunin,
Kyôto



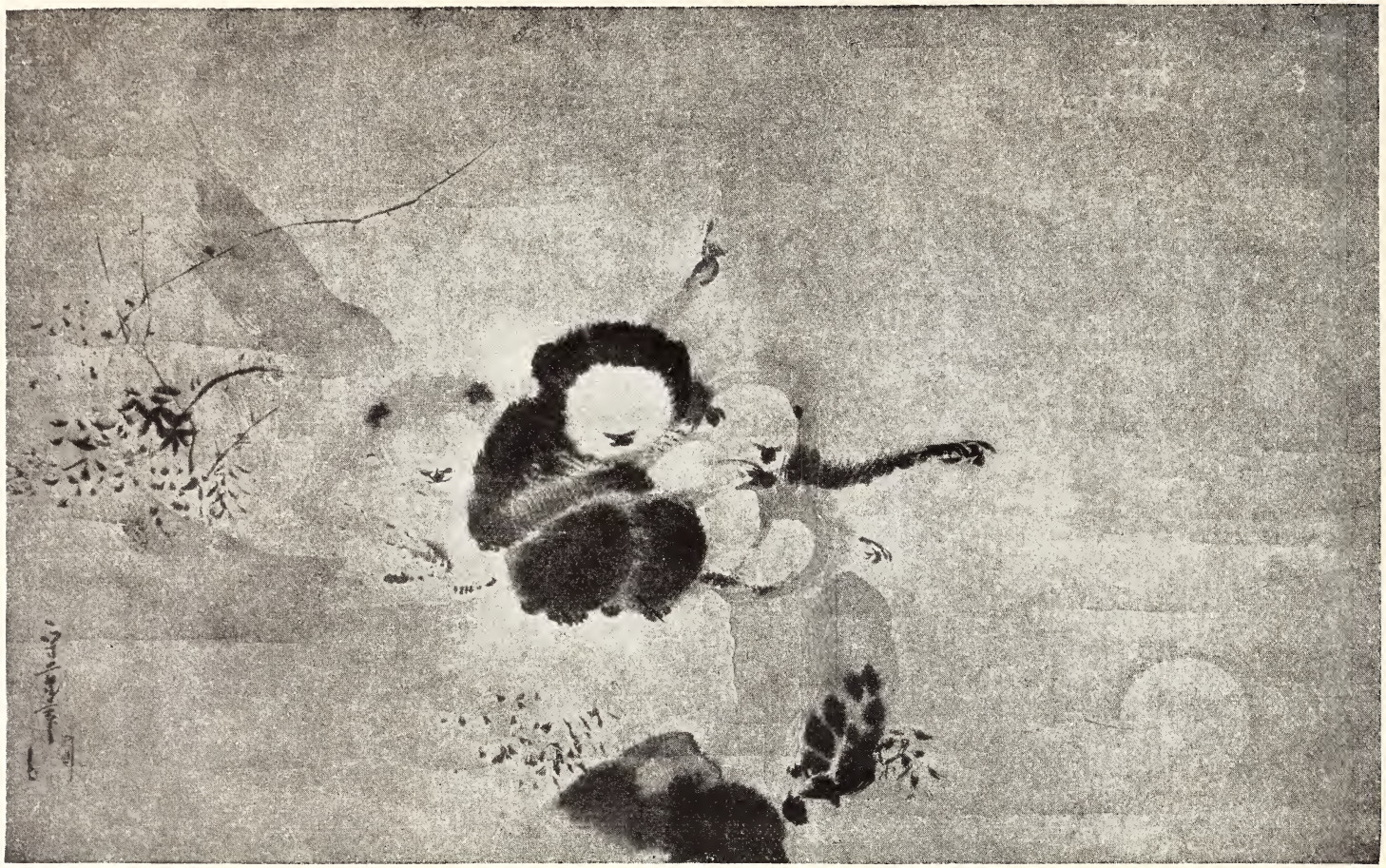
Kano Sanraku, Japan, 1558—1635

Drache (Ausschnitt)
Papier
H. 135 cm

Kano Tanyû,
Japan, 1601–1675

Regenschauer
Seide

Tôkyô,
Kubo



Morikage, Japan, 17. Jahrh.

Affen und Mond

Papier, leicht getönt

Br. 58 cm

Tôkyô, Mizoguchi

Morikage, Japan, 16. Jahrh.

Landschaft

Papier

Tôkyô, Fukuoka

Morikage, Japan, 16. Jahrh.

Landschaft

Papier

Tôkyô, Fukuoka

Hanabusa Itchô *Matsuzaka, Ise,*
Japan, 1652—1724 *Ozu*

Der blinde Musiker Semimaru

Seide, leicht getönt
H. 102 cm

Kôrin, Japan, 1661—1716

Yuima

Papier

Tôkyô, Beppu

Kôrin,
Japan, 1661–1716

Päonie
Papier,
leicht getönt
H. 77 cm

Tôkyô,
Sakai

Kôrin,
Japan, 1661—1716

Reiher
Papier, leicht getönt
28 cm

Tôkyô,
Akaboshi

Kôrin,
Japan, 1661—1716

Eisvogel
Papier, leicht getönt
28 cm

Tôkyô,
Akaboshi

Kenzan, Japan, 1663—1743

Schlangengurke

Papier

Ôsaka, Hirase

Baiitsu,
Japan, 1770—1857

Bambus
Seide
H. 145 cm

Kôbe,
Toshimo

Tani Bunchô,
Japan, 1763—1840

Landschaft

Tôkyô,
Koishi

Ôkyo, Japan, 1733—1795

Kiefer im Schnee

Papier

H. 155 cm

Tôkyô, Mitsui

Rosetsu,
Japan, 1754—1799

Tiger
Papier

BUCHDRUCKEREI A. WOHLFELD, MAGDEBURG

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00122 8580